CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

639

septiembre 2003

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-03-005-7

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

639 ÍNDICE

DOSSIER
Escritoras argentinas del siglo XIX

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

Las ilustraciones de este número están extraídas de la colección de la revista Caras y Caretas *(Buenos Aires, 1913) perteneciente a la Biblioteca Hispánica.*

DOSSIER
Escritoras argentinas del siglo XIX

Coordinadora:
MARÍA ROSA LOJO


HARRODS LTD
EL TEMPLO DE LA MODA
FLORIDA esq TUCUMAN Bs AIRES
Aprovechamos esta oportunidad para desear á nuestras distinguidas clientes un muy próspero y feliz Año Nuevo y para agradecer la protección que han tenido á bien dispensarnos desde el día de nuestra inauguración en el mes de Agosto próximo pasado.
Excusamos decir que desde la inauguración de la Casa, hasta el día de hoy, ha quedado plenamente demostrado que los artículos de "HARRODS" merecen la reputación universal de que gozan por la más alta calidad á precios moderados.
Actualmente, los Salones de "HARRODS" están radiantes de hermosas creaciones, productos reconocidos de los Centros de la Moda.
·LONDON·
·PARIS·
·BUENOS·
·AIRES·
Edgcumbe

La segunda mitad del siglo

Lucía Gálvez

La segunda mitad del siglo XIX comenzó en febrero de 1852 con el triunfo del general y gobernador entrerriano Justo José de Urquiza y sus aliados, sobre Juan Manuel de Rosas[1]. Terminaba una era y un viento de renovación sacudía a la república desde el Río de la Plata. Como sucede después de todo triunfo revolucionario, el ambiente era confuso: federales no rosistas, partidarios o enemigos de Urquiza, unitarios deseosos de venganza o justicia, emigrados que volvían de Montevideo, de Chile, de Bolivia y hasta de Brasil, todos querían participar y dar su opinión. Entre ellos estaban los exponentes más lúcidos de la generación del 37 (Alberdi, Sarmiento, Mitre). Ellos sabían que si la Argentina quería marchar al mismo paso que las grandes naciones había que cambiar muchas cosas, entre ellas el individualismo, el personalismo y la intolerancia. Era necesario llegar a un acuerdo entre las élites que soñaban, planeaban y echaban las bases para el nuevo país.

Una vez fuera de escena la dictadura, había que lograr el crecimiento económico y moral de la Argentina. El primer paso debía ser la tolerancia para con las ideas distintas y la unidad en los grandes proyectos nacionales. Esto no se consiguió sino después de acuerdos, secesiones, guerras y pactos que fueron acercando a los opositores una vez dada la base sin la cual era impensable la construcción del edificio: la Constitución de 1853, ideada por Alberdi y hecha realidad por Urquiza. A pesar de ésta, los argentinos –porteños y provincianos–, díscolos y levantiscos, siguieron poniendo escollos en el camino hacia la unidad a la que se llegó después de mucho esfuerzo y sangre derramada[2]. La fundación del Club del Progreso por

[1] *Como se sabe, Juan Manuel de Rosas, caudillo federal, había gobernado Buenos Aires y representado a la Argentina ante el exterior durante largos años, con los poderes extraordinarios de un dictador. Su segundo gobierno se extendió entre 1835 y 1852, y fue combatido duramente por la joven intelectualidad (Sarmiento, Mitre, Mármol, Alberdi, Florencio Varela, entre otros) que se había exiliado de la Argentina.*

[2] *Acuerdo de San Nicolás, junio de 1852; secesión de Buenos Aires, septiembe de 1852 hasta la batalla de Cepeda (triunfo de la Conferedación), en octubre de 1859; Pacto de San José de Flores y reforma de la Constitución en 1860; batalla de Pavón, triunfo de Buenos Aires, 1861.*

Diego de Alvear, fue un llamado a la unidad en la diversidad donde la masonería argentina jugó un papel protagónico.

En cuanto Buenos Aires se vio libre del sitio impuesto por Hilario Lagos, la ciudad empezó a crecer. Una verdadera fiebre edilicia se apoderó de los porteños. Tenían el dinero de la Aduana y la mano de obra de los albañiles y constructores italianos. Muchos de ellos venían huyendo por cuestiones políticas; otros, como el saboyano Carlos Enrique Pellegrini, habían sido contratados. En el diario porteño *La Tribuna* pueden leerse comentarios como los siguientes: «Buenos Aires debería ser representada hoy por una cuchara y una escuadra, porque desde el 14 de julio de 1854 no hace más que reedificar, remover escombros y transformar en paseos deliciosos los muladares (...) Es preciso construir el muelle y la Aduana, con la ayuda, si fuese necesario, de capitalistas nativos y extranjeros». Sarmiento gritaba a los dueños de chacras y estancias: «¡Alambren, no sean bárbaros!», y ese mismo año de 1855 llegaban al país numerosos agricultores vascos e italianos, aumentaba la importancia del ganado lanar y se abría el Muelle de Pasajeros sobre el río, con entrada sobre Paseo de Julio, al final de la calle Cangallo. En abril de 1857 quedó inaugurado el teatro Colón con un baile de máscaras y la primera audición en Buenos Aires de *La Traviata*. El público admiró la gigantesca araña de gas con 450 luces y ocho metros de diámetro que había que bajar para prenderla o apagarla. En agosto fue inaugurado el primer ferrocarril, que recorría 10 kilómetros ente la Plaza del Parque (hoy Lavalle) y la lejana barriada de Floresta, y llegaron al país 4.951 inmigrantes que se instalaron en Santa Fe y Entre Ríos iniciando la corriente colonizadora que seguiría en marcado ascenso hasta 1890. Contrastando con estos progresos apareció en el sur la amenazante figura del cacique Calfucurá y la invasión de Azul consternó a la provincia. Otro momento de duelo fue, en 1861, el gran terremoto de Mendoza que dejó la ciudad en ruinas y más de 10.000 muertos.

De Europa llegaban los éxitos literarios del momento: *Madame Bovary, Los miserables, Las flores del Mal, La guerra y la paz, Crimen y castigo*, y en Buenos Aires Mitre fundaba el diario *La Nación Argentina*. El país seguía presentando grandes contrastes entre «civilización y barbarie» como diría Sarmiento: mientras en 1865, un grupo de estancieros fundaba la Sociedad Rural para mejorar la ganadería y la Argentina alcanzaba el primer lugar en el mundo como nación exportadora de lanas, las montoneras de Felipe Varela asolaban el noroeste y una epidemia de cólera se extendía por la ciudad de Buenos Aires. Comenzaba la calamitosa guerra de la Triple Alianza y al mismo tiempo llegaban los galeses a Puerto Madryn, con la idea de poblar la Patagonia. En 1868 se inauguraban en Buenos Aires los

primeros tranvías en medio de grandes polémicas por su presunta «peligrosidad». Desde la presidencia, Sarmiento incitaba al pueblo al trabajo, la educación y el progreso.

1870 fue un año violento: Urquiza fue asesinado en su palacio de San José, Calfucurá llegó con sus «malones» hasta la ciudad de Rosario, y la muerte de Francisco Solano López puso fin a la sangrienta guerra del Paraguay en la que murieron casi todos los hombres jóvenes de ese país. Poco después se produjo en Buenos Aires una epidemia de fiebre amarilla. En abril de 1871 los muertos llegaban a 8.000. Se paralizaron las industrias y las instituciones. Dejaron de funcionar las escuelas, los bancos, los teatros, los tribunales y hasta la aduana.

Una de las consecuencias que trajo esta epidemia fue que se empezó a poblar el barrio norte con familias que habían abandonado el barrio sur. También hubo un notable crecimiento en los pueblos de veraneo de los alrededores (San Isidro, San Fernando, Tigre, Adrogué, etc.). Luchando contra circunstancias adversas Sarmiento creó el Colegio Militar, la Comisión Protectora de Bibliotecas Populares y el Museo de Historia Natural. La enseñanza se difundía en todos sus estadios con una dimensión nunca alcanzada hasta entonces en el país. Se fundaron 1000 escuelas primarias, normales, colegios nacionales y cursos nocturnos. Continuaban sin embargo los «malones» destruyendo las ciudades fronterizas. La reacción del ejército no se hizo esperar: Alsina con sus coroneles Winter, Racedo y Villegas derrotaron a Pincén en Trenque Lauquen. Pero la famosa «zanja» que Alsina mandó cavar en la frontera, no detuvo a los aborígenes. Poco después Roca, nuevo ministro de guerra de Avellaneda, completaba la tarea iniciada por Alsina y sus coroneles. Con la ayuda del ferrocarril y los soldados armados con Remingtons terminó en tres meses con las invasiones y destruyó todas las tolderías hasta el Río Negro. Gran parte de las tierras tomadas serían utilizadas en sembradíos. Enormes extensiones fueron entregadas a unos pocos terratenientes y muchos soldados vendieron a terceros sus parcelas.

En 1883, el intendente Torcuato de Alvear decidió embellecer y europeizar Buenos Aires. En medio de grandes discusiones, mandó demoler la Vieja Recova que dividía la plaza del Fuerte de la de la Victoria. Terminó de construir la Casa Rosada, abrió calles y plazas, paseos y jardines y llenó de árboles la ciudad. También se construyeron grandes hospitales: Rawson, Norte, Pirovano, Álvarez y Rivadavia.

Convertida en «Tierra de Promisión» la Argentina empezó a mostrar inmensas fortunas surgidas de un día para el otro. Se levantaron las primeras mansiones y palacios del barrio norte y Buenos Aires empezó a ser lla-

mada «la París de América». Vicente Fidel López publicaba por esos años su *Historia de la Nación Argentina.* Escritores como Lucio V. Mansilla, Lucio López y Miguel Cané describirían distintas realidades. En la década siguiente lo harían Eugenio Cambaceres, Julián Martel y otros.

Adolfo Alsina había sido en su juventud un revoltoso integrante del partido liberal llamado de los «pandilleros», al cual también pertenecía Mitre. Pero al plantearse después de Pavón el tema de la capitalización de Buenos Aires, este partido liberal se dividió, fundando Alsina el Partido Autonomista porteño o de los «crudos», rabiosamente localistas y con tendencias populares, que se negaban a compartir su ciudad con las provincias. El otro bando lo constituían los seguidores de Mitre o «cocidos», unidos en el Partido Nacional, heredero en parte del espíritu unitario y rivadaviano pero con una visión de conjunto nacional que les hacía ver la necesidad de que la rica ciudad de Buenos Aires fuera la capital del país.

A medida que se enriquecía, la élite iba refinando sus gustos y copiando lo que veía en sus viajes a Europa. Ya en la década del 80, Buenos Aires asombraba a los extranjeros por la elegancia de su gente y sus «paseos vespertinos». El preferido era la calle Florida. Se realizaban pic-nics y romerías en los jardines de la Recoleta mientras en Retiro, Plaza Lavalle y Belgrano se hacían conciertos al aire libre. Entre la gente más rica empezaron a ponerse de moda los viajes a París desde donde volvían cargados de sedas, perfumes y toda clase de lujos desconocidos en la austera sociedad hispanocriolla. La gran aldea se estaba transformando en urbe cosmopolita y a su ritmo iba cambiando también la sociedad. De las costumbres patriarcales y republicanas se fue pasando a un refinamiento y un lujo rayanos en el derroche. En los salones del Club del Progreso ya no se tomaban más como en las primeras tertulias horchata, agua de panal o azucarillos sino *champagne* francés, helados y sorbetes de la confitería Saisain y de *Los dos Chinos.* Junto con este lujo comenzó la especulación en tierras y la emisión de moneda sin respaldo. En los últimos años de la década del 80 el optimismo progresista llegó a extremos de locura y la fiebre de especulación se extendió a todos los sectores sociales. En 1890 el *crac* paralizaba el país. La oposición, encarnada en varias figuras (Aristóbulo del Valle, Leandro N. Alem, Bartolomé Mitre, Bernardo de Irigoyen y otros) culpó de todo al presidente Juárez Celman. Estalló la revolución del 90 y cuatro días de balazos conmovieron Buenos Aires. El gobierno resistía desde Retiro, y mientras el presidente se embarcaba rumbo a Rosario, su vice Carlos Pellegrini y el ministro de la Guerra general Levalle, se hicieron cargo de las operaciones. Juárez Celman tuvo que renunciar y Carlos Pellegrini asumió la presidencia de la nación. Lo primero que hizo fue reunir a

los notables, darles cuenta de la situación financiera desesperante por la que atravesaba el país y pedirles un «préstamo patriótico» para garantizar las finanzas. De esta manera, Pellegrini logró evitar el naufragio. Luego envió a Londres a Victorino de la Plaza para que solicitara demoras en el pago de la deuda. A esto siguió un crecimiento económico logrado con la introducción de grandes capitales extranjeros.

En 1891 el papa León XIII dio a conocer su revolucionaria encíclica *Rerum Novarum*, mientras en la Argentina se organizaba la primera central obrera. La «cuestión obrera» era algo muy delicado pues todavía no había leyes al respecto. Para tratar de paliar la situación el padre Grotte fundó los Círculos de Obreros Católicos, donde éstos encontraban asesoramiento y ayuda. Poco después aparecía el periódico socialista *La Vanguardia*.

Para fines de siglo, la Avenida de Mayo inaugurada el 9 de julio de 1894, estaba flanqueada por espléndidos edificios, algunos en construcción. La ciudad había recuperado su brillo en los distintos barrios. Destacaban los corsos de flores en Palermo, donde victorias y landós lucían su carga de «niñas» elegantes; las quintas de Flores; los bodegones tangueros de la Boca, los paseos al Tigre. Pero junto con el progreso y la riqueza iban cambiando aceleradamente las costumbres. Al adoptar la sociedad porteña características de la moral victoriana, las mujeres del 900 fueron mucho menos independientes y espontáneas que sus madres y abuelas. Por empezar, tenían menos movilidad que aquéllas, prisioneras como estaban, y no sólo de un modo metafórico, de institutrices, gobernantas, madres y tías, padres y hermanos y sobre todo, de convenciones que llegaban al ridículo. Educadas en colegios de monjas francesas o por institutrices inglesas, las porteñas alegres y sencillas de mediados del siglo XIX se fueron transformando –algunas muy a su pesar– en las encorsetadas «niñas» de fin de siglo. La mentalidad vigente había dividido a las mujeres en serias (para casarse) o ligeras (para divertirse). En este contexto tenía más sentido la fundación de un club como el Jockey, sólo de hombres, más específicamente de *sportsmen*, que quisieran reunirse para charlar de política, caballos y «*cocottes* o milonguitas». Todos se decían «liberales» y hasta «librepensadores» pero al mismo tiempo se vanagloriaban de que sus mujeres, hijas y hermanas fueran piadosas y recatadas. La doble moral victoriana comenzaba su tarea destructiva. Persistió sin embargo en algunos lugares como el Club del Progreso algo de ese respeto por las mujeres de talento, que lo diferenció de otros centros sociales. Prueba de ello fue nombrar a la doctora Cecilia Grierson socia honoraria en 1887, cuando ésta anunció que no podría seguir pagando sus cuotas o el banquete dado a Lola

Mora en 1903 en homenaje al emplazamiento de su bella fuente que tanto dio que hablar a las lenguas pacatas. A pesar de todo, la segunda mital del siglo fue fecunda en cuanto al periodismo cultural femenino y las creadoras destacadas (especialmente narradoras) que bregaron por la ilustración de las mujeres y su acceso al reconocimiento profesional.

Contra la represión y las desigualdades para con las mujeres se alzaron voces de feministas, socialistas y anarquistas, apoyadas por algunos hombres, que debieron luchar durante años para conseguir algunas de las reivindicaciones exigidas. Consecuencia importante de la antinatural separación de los sexos, fue la acentuación del «machismo», la falta de amistad y sana camaradería entre los jóvenes y la desvalorización, tanto de la mujer como amiga, como del amor basado en el afecto racional y sensible. El porteño buscó desde entonces la amistad y la camaradería sólo en los hombres. Este cambio de mentalidad coincidió con el *boom* del tango, híbrido de criollo e inmigrante, que desde la Boca fue expandiéndose hacia los cabarets del Barrio Norte, los organitos de la calle y alguno que otro piano de salón porteño.

El censo nacional de 1895 dio sorprendentes resultados: de los 677.786 habitantes de Buenos Aires, la población local era de 318.361 y la extranjera de 359.634. La mayoría de éstos (181.023) eran italianos; les seguían los españoles (80.352); los franceses (33.185); uruguayos (18.976); ingleses (6.838) y alemanes (5.297). En orden decreciente proseguían austríacos, suizos, paraguayos, brasileños, chilenos, norteamericanos, bolivianos y de otras nacionalidades. Por otra parte, había en el país más de 5.000 fábricas textiles y 756 bodegas.

Para fin de siglo, la palabra «progreso» se convirtió en la panacea universal. Los hombres de empresa reemplazaron a los políticos. La economía volvió a florecer. Al récord del trigo se sumó el del maíz del que se exportaron más de un millón de toneladas. Había entonces en la capital 28 molinos harineros y en Palermo comenzaban las exposiciones patrocinadas por la Sociedad Rural Argentina.

En 1898 aparecía la revista *Caras y Caretas* con sus inolvidables caricaturas políticas. Junto al tango triunfaban también los payadores Gabino Ezeiza y Betinotti. Al Teatro Colón llegaban los mejores cantantes del mundo atraídos por el florecimiento económico y cultural de la Nación Argentina.

Con optimismo el país comenzaba a prepararse para festejar dignamente el Centenario de la Revolución de Mayo.

Las periodistas

Lily Sosa de Newton

Cartas de lectoras

El periodismo fue, en nuestro país, la primera manifestación literaria de las mujeres. Si algunas tuvieron esa inquietud no la habían hecho pública, pero en los años de la independencia se atrevieron a enviar cartas a los periódicos y lograron así difundir sus ideas en forma anónima Cuando Manuel Belgrano fundó *Correo de Comercio*, que apareció el 3 de marzo de 1810, dio cabida a una extensa colaboración femenina –en dos ediciones del periódico– referida a la necesidad de establecer un hospicio en la capital para socorrer a las mujeres en situación de apremio. Firmaba «La amiga de la suscriptora incógnita» pues había visto el prospecto del periódico en casa de una amiga que compraba «cuanto papel sale de la imprenta».

Tras el pronunciamiento de Mayo, la presencia femenina se notó en los diversos periódicos que fueron apareciendo en Buenos Aires. *El Observador Americano, El Censor, El Centinela, La Prensa Argentina,* entre otros, fueron vehículo de agudas críticas y graciosas controversias entre las lectoras y los editores. El tema dominante era el derecho de las mujeres a estudiar, como lo hacían los hombres, o ciertas quejas sobre asuntos de la ciudad y del comportamiento de algunas personas. Los textos eran siempre anónimos pero llaman la atención la desenvoltura y el gracejo con que las espontáneas corresponsales exponían sus opiniones.

La precursora

Como no era suficiente mandar cartas a los periódicos, alguien consideró que había llegado el momento de salir a la palestra con una hoja propia, en la que se expresara abiertamente lo que se pensaba sobre la situación de la mujer en la sociedad. Así, el 16 de noviembre de 1830, tras lanzar el consabido Prospecto, apareció *La Aljaba*, modesta hoja dirigida por Petrona Rosende de Sierra (1787-1863), una uruguaya residente en este lado del Plata que se dedicaba a la docencia y a la literatura.

Era una publicación de acentuado tono feminista, centrado en la aberración que significaba la falta de educación para las mujeres, a las que, sin embargo, se les exigía capacidad para educar a sus hijos y manejar el hogar. De esta modesta hoja aparecieron dieciocho números, que salieron dos veces por semana desde la Imprenta del Estado. No sólo la falta de medios económicos provocó la desaparición de *La Aljaba*; las burlas recibidas contribuyeron a ello. De todos modos, la periodista y su meritoria obra abrieron el camino a otras mujeres intrépidas, quedando ese nombre como símbolo de avanzada.

Una nueva etapa

El esfuerzo no se repetiría sino después de la caída de Juan Manuel de Rosas en 1852, cuando nuevas generaciones de mujeres buscaron en el periodismo el terreno para exponer sus ideas y aspiraciones. El nombre de Rosa Guerra (1804-1864), ligado a la educación y a las ideas feministas, destacó en la Buenos Aires de entonces al fundar una revista literaria y de actualidades, *La Camelia,* que tenía por lema «Libertad y no licencia. Igualdad entre ambos sexos». Salió el 11 de abril y el artículo de presentación, que firmaban «Las redactoras», decía: «Confiadas en la galantería de nuestros colegas, nos atrevemos a presentarnos ante ellos. Sentimos que el pudor nos inhiba darles un estrecho abrazo y el ósculo de paz, porque aunque según un célebre escritor el genio no tiene sexo, nosotras, que carecemos de aquél, no queremos traspasar los límites que nos impone éste, ciñéndonos a estrecharles fuerte, amistosa y fraternalmente la mano». Esta amable salutación no surtió efecto, como ellas suponían, pues las burlas no se hicieron esperar. El periódico *El Padre Castañeta,* nombre que indica su carácter satírico y que redactaban Miguel Navarro Viola y Benjamín Victorica, les contestó con versos más que burlones, ofensivos, pues uno de sus fragmentos decía: «Mas no es la desgracia peor/ de meteros a escritoras,/ hallar pocos suscriptores/ y lo mismo suscriptoras,/ sino que si alguna vez/ escribís con ciencia suma,/ no faltará quien exclame/ leyéndoos: ¡hábil pluma!/ y hasta habrá tal vez alguno/ que porque sois periodistas/ os llame mujeres públicas/ por llamaros publicistas.» Así recibida la novel periodista, tras publicar el octavo número de *La Camelia* se llamó a silencio, aunque volvió a la palestra con otra revista, *La Educación,* que salió el 24 de julio de 1852, dedicada a «la honorable Sociedad de Beneficencia y al bello secso (*sic*) argentino». De esta publicación aparecieron seis entregas y contenía material propio de la directora y de otros autores, incluyendo traduc-

ciones del francés. La porteña Rosa Guerra, fallecida en 1864, dio a conocer algunos libros en prosa y verso. Colaboró asimismo en publicaciones como *El Nacional, La Tribuna, El Inválido Argentino, El Plata Científico y Literario* y otras.

Juana Manso (1819-1875) fue figura descollante del periodismo y la literatura[1], además de educadora. En 1854 fundó en Buenos Aires su revista *Álbum de Señoritas*, dedicada a las mujeres, donde intentó volcar la experiencia adquirida durante su exilio en Brasil, donde publicaba *Jornal das Senhoras*. Orgullosamente, lo presentaba como «Periódico de Literatura, Modas, Bellas Artes y Teatro» y fue lanzado el 1º de enero de ese año. Desde el comienzo fue una empresa dificultosa en el terreno económico, si se considera que no había publicidad y que se contaba sólo con los suscriptores. Juana Manso, única redactora, llenaba las páginas con sus trabajos sobre temas diversos y con entregas de su novela *La familia del Comendador*, y su situación llegó a ser tan comprometida que en su propia revista ofrecía lecciones de inglés, francés e italiano en casas particulares. Era en verdad un esfuerzo titánico y por fin, con el número ocho, del 17 de febrero, la esforzada Juana se rindió, despidiéndose del que llamó «querido hijo» con palabras dolidas: «Vivió y murió desconocido como su madre lo fue siempre en la región del Plata...».

Más periódicos y más periodistas

La segunda mitad del siglo XIX fue decididamente fecunda en escritoras que buscaban los periódicos para dar a conocer sus trabajos. Después de los mencionados surgieron otros, no siempre dirigidos por mujeres pero sí con preeminencia de redactoras o colaboradoras, que en muchos casos firmaban con pseudónimos pues existía cierto pudor en revelar la identidad, sin duda por temor a las críticas. En 1864 aparecieron *La Flor del Aire* y *La Siempreviva*. El primero era dirigido por Lope del Río, quien aclaraba que estaba dedicado «al bello sexo». Contó con dos redactoras de fuste: Eduarda Mansilla de García –que firmaba «Daniel»–, encargada de la crítica teatral, y la conocida Juana Manso –«Dolores»– de la sección «Modas y comentarios diversos». Eduarda fue conocida en 1860 por *El médico de San Luis*, novela costumbrista. Hermana de Lucio Victorio y sobrina de Juan Manuel de Rosas, llegó a ser excelente escritora y cronista que dejó

[1] *Ver, en este dossier, el trabajo de Lidia F. Lewkowicz.*

una obra admirable por muchos conceptos[2]. Escribió en diversos géneros pero en el periodismo se sentía especialmente cómoda. En *El Nacional*, que dirigía Sarmiento, colaboró con frecuencia, y también lo hizo en *El Plata Ilustrado* y otras publicaciones porteñas.

Desaparecido el periódico *La Flor del Aire,* poco después, el 16 de junio de 1864, salió *La Siempre-viva,* su continuador, dirigido por Luis Telmo Pinto y redactado por Juana Manso. Estaba dedicado a «literatura, modas, teatro, bellas artes, crónicas». También se aclaraba que «estaba escrito por señoras». La propia Juana Manso expresaba su programa con sensatas palabras: «No vengo sólo a contraerme a sostener el órgano de la Moda, que es la cultura exterior, sino a crear un órgano de los intereses morales e intelectuales de la mujer...»

Por esos años fue publicado un periódico dirigido y escrito por hombres, *El Alba*, pero «dedicado a las hijas de Eva» pues ya se sabía que ellas eran un buen público para esos productos. Se presentaba como «Revista de literatura, modas y teatro», temas que podían ser «gancho» para las lectoras. Destacados hombres de letras ocupaban sus páginas y solamente tres mujeres participaron de esta empresa literaria: Eduarda Mansilla, que firmaba «Alvar», Amparo Vélez y «Josefina», tal vez Josefina Pelliza. La publicación se extendió desde el 18 de octubre de 1868 hasta el 10 de enero de 1869.

Una revista perdurable: *La Ondina del Plata*

1875 fue un año importante para el periodismo dedicado a la mujer. El 7 de febrero apareció una revista que perduraría cinco años, récord donde lo efímero, en esa materia, era corriente. La dirigían Luis Telmo Pintos y Pedro Bourel, ya conocidos en el ambiente. Distinguía a la publicación el hecho de que intentó, y lo logró, abarcar otros países de América, y además dar participación a prestigiosas firmas del momento. En el Nº 1 fue reproducida la carta de una escritora española que recorrió el continente, publicó varios libros y visitó Buenos Aires. Era Emilia del Toral, baronesa de Wilson, quien prometía enviar un original, como lo hizo. «Pueden contar con mi pobre alianza», les decía. Fueron publicados trabajos en prosa y verso, entre ellos uno «Dedicado a las damas argentinas». El 7 de marzo se anunciaba la llegada a Buenos Aires de Juana Manuela Gorriti (1816-1892), una asidua colaboradora. Desde Lima, Carolina Freyre de Jaimes (1835-1906) hacía llegar sus trabajos, y lo mismo otras escritoras del con-

[2] *Ver, en este dossier, el trabajo de María Rosa Lojo.*

tinente. Más tarde, con su marido, se radicó en Buenos Aires y fue activa periodista y autora de libros.

Pero no sólo eran publicadas las colaboraciones literarias sino noticias varias. Por ejemplo, el 23 de abril de 1876 se anunciaba: «Hoy domingo se inaugura en Barracas la linda capilla de Santa Felicitas», corolario de un drama pasional que cuatro años antes había conmovido a la sociedad porteña. Otra famosa escritora española, Pilar Sinués de Marco, también aceptó escribir para *La Ondina* y envió sus notas. Esto era resultado de la invitación que el director había hecho llegar a las principales autoras de la Argentina, el resto de América y España. Para regocijo de los lectores, se entabló una polémica entre la escritora cordobesa María Eugenia Echenique –que firmaba «Sor Teresa de Jesús– y Josefina Pelliza de Sagasta –«Judith»– sobre «Emancipación de la mujer», pues no todas eran partidarias del feminismo, tema que preocupaba a las mujeres y originaba toda clase de comentarios.

Este periódico tuvo larga duración (7 de febrero de 1875 a 28 de diciembre de 1879) y cumplió con el propósito fijado de llegar a otros países. Los cuatro primeros tomos tenían como subtítulo «Revista semanal de literatura y modas» y el último «Publicación literaria ilustrada», con dibujos de modas, que antes se entregaban aparte, incluidos en el texto. Entre las colaboradoras estaban, aparte de las mencionadas antes, Juana Manuela Gorriti, Eduarda Mansilla de García, Raymunda Torres y Quiroga, Lola Larrosa de Ansaldo, Adriana Buendía, Clorinda Matto de Turner, Carolina Freyre de Jaimes, Mercedes Cabello de Carbonera, Quiteria Varas y Marín, Agustina Andrade e Ida Edelvira Rodríguez. Muchas más, locales y del exterior, aportaron asimismo interesantes trabajos. Del sector masculino hubo también buenos aportes de conocidos escritores, como Pastor Obligado, Ángel J. Carranza, Miguel Cané, Pedro Bourel. Quedaba demostrado así que no se trataba de «cosas de mujeres» sino que ellas estaban allí en el mismo nivel que los hombres. Publicó también *La Ondina,* en 1877, el *Álbum Poético Argentino,* en 1878 un volumen de *Novelas Americanas* y, en 1879, *Almanaque del Salón de La Ondina.*

La Alborada del Plata

En plena vigencia de *La Ondina,* el 18 de noviembre de 1877, Juana Manuela Gorriti[3] lanzó su propia revista, *La Alborada del Plata,* dispuesta a reeditar en la patria el emprendimiento literario que en Lima mostró su fuer-

[3] *Ver, en este dossier, el trabajo de María Gabriela Mizraje.*

za de singular mujer castigada por la vida pero no doblegada. A los sesenta años, en la plenitud de sus medios intelectuales aunque de salud precaria, la singular mujer quiso establecer en Buenos Aires un nuevo órgano literario que respondiese a sus inquietudes. En Lima había publicado *La Alborada* y desde la capital peruana quiso dirigir la nueva revista, con la ayuda de Josefina Pelliza de Sagasta (1848-1888). Colaboraban además Lola Larrosa, Eufrasia Cabral y Raimunda Torres y Quiroga. La nueva directora expresaba en su presentación que «nuestra querida compatriota es la Directora de este interesante semanario. Aquí como allá [Lima], será el ángel tutelar de la literatura nacional...» Pero poco duraría la dirección de la fundadora. El 13 de enero de 1878 una nota anunciaba que Josefina Pelliza se haría cargo de la revista pues ella, por sus dolencias, no podía viajar (hacía los viajes en barco, por el estrecho de Magallanes). Su sucesora comenzaría en la tarea a partir del Nº 10, en el que Josefina manifestaba que, «completamente olvidada del mundo literario... he sido sorprendida de una manera inesplicable (sic) por mi querida amiga Juana Manuela Gorriti al hacerme donación de su bella «Alborada»... El material continuó siendo interesante, con noticias que podían alegrar a las lectoras. Por ejemplo, en la sección «Mosaicos» del 3 de diciembre de 1877, se publicó que se había exhibido la obra *Contra soberbia humildad,* de Matilde Cuyás (1859–1909). «La joven autora –se decía–, en este primer paso dado en tan espinoso género de literatura, manifiesta dotes que le auguran laureles y aplausos.» El 27 de enero se publicó un artículo de Raimunda Torres y Quiroga defendiendo la emancipación de la mujer, contra las ideas de Josefina Pelliza de Sagasta. Poco después se anunció que la revista sería quincenal en vez de semanal. Juana Manuela Gorriti decidió confiar la dirección total a Pelliza pues las veces anteriores parecían no ser definitivas, pero a ésta le fue difícil sostener la publicación y el 1º de mayo de 1878 salió por última vez.

Pronto iba a reaparecer como *Alborada Literaria del Plata.* Ocurrió esto el 1º de enero de 1880, bajo la dirección de Juana Manuela Gorriti y Lola Larrosa (1857–1895). Esta joven escritora se vio pronto sola pues la Gorriti, por la situación que se vivía en Perú estaba prácticamente incomunicada. Lola Larrosa llegó a publicar tres interesantes novelas y murió joven, en medio de afligentes problemas familiares. La vida de la revista fue efímera: dejó de aparecer con la entrega del 9 de mayo de 1880.

Búcaro Americano, serio ensayo periodístico

Clorinda Matto de Turner (1866–1909), la escritora peruana radicada en Buenos Aires, fundó esta revista que alcanzó larga vida. Apareció el 1º de

febrero de 1896 y contó con excelentes colaboradoras, ya fogueadas en lides periodísticas. Ellas estaban representadas por María Torres Frías, Benita Campos (de Salta), Z. Aurora Cáceres, María Emilia Passicot, Ernestina A. López, Rosario Puebla de Godoy, María Torres Frías, Ana Pintos, Carolina Freyre de Jaimes, Emilia Salzá, Carlota Garrido de la Peña y Adela y Dorila Castells (de Uruguay), junto a otras, de distintos países. Introdujo la innovación de publicar ilustraciones, por lo general retratos, también en la cubierta. En su segunda época, esta revista terminó el 25 de octubre de 1909, año del fallecimiento de la fundadora.

Nuevos periódicos en Buenos Aires y el interior

La Columna del Hogar era un apéndice del diario *El Nacional*, que venía apareciendo desde 1852. Lo dirigía Catalina Allen de Bourel. Gracias al éxito obtenido se convirtió en revista. Eran redactoras Carolina Freyre de Jaimes y Emma C. de Bedogni. El personal administrativo era también femenino. Lamentablemente no se conservaron ejemplares de la revista, que apareció durante varios años.

En Santa Fe destacó una escritora y docente, Carlota Garrido de la Peña (1870-1958), que fundó *El Pensamiento,* ponderable esfuerzo que no gozó de larga vida. Salió en junio de 1895 como un semanario que contenía «lectura amena, costumbres, asuntos religiosos y sociales, crónicas de salón y de moda, bibliografía, etc. etc.» La joven fundadora contó con conocidas firmas de la época: Carolina Freyre de Jaimes, Lola Larrosa de Ansaldo, Aurora Lista y otras de experiencia en la tarea y, aparte de las notas habituales, publicaba por entregas su novela *Tila.*

Sin embargo, esta periodista provinciana no se rindió ante las dificultades y el 25 de octubre de 1902 lanzó una publicación, asociándose para ello con Carolina Freyre de Jaimes, quien vio la posibilidad de conquistar a lectores del interior. Se llamó *La Revista Argentina* y duró tres años, lo que es bastante si se considera la forma en que trabajaban: Carlota Garrido desde Santa Fe y Carolina Freyre en Buenos Aires.

Por esos años se había venido produciendo un fuerte movimiento socialista y anarquista originado en las corrientes inmigratorias que, lógicamente, tuvo sus promotores periodísticos, entre ellos mujeres que realizaron diversos intentos. Una inquieta maestra, Pascuala Cueto(1857–1933), fundó en Morón, pueblo cercano a Buenos Aires, la revista *El Adelanto,* que apareció el 9 de julio de 1897. Entre las colaboradoras estaban Carmen S. de Pandolfini, Benita Campos, María Torres Frías, María Velazco y

Arias, Mercedes Pujato Crespo y otras conocidas escritoras que no tenían la ideología de la directora pero eran de mentalidad progresista. Su ubicación política le valió a la fundadora la cesantía en el cargo de maestra y fundó entonces en Morón la Escuela Laica.

Todavía en el siglo XIX, nuevas publicaciones surgieron al calor del entusiasmo femenino, que buscaba ubicación a través de las lides políticas, terreno peligroso que no acobardó a las militantes. Un periódico anarquista de fines del siglo puso de relieve el fervor con que participaron de las luchas sociales a través de la prensa. Un curioso ejemplo es *La Voz de la Mujer*, subtitulado *Periódico Comunista-Anárquico*, que salió el 8 de enero de 1896. Con agresivo estilo combatía a favor de los derechos femeninos, en especial los de las trabajadoras. El lema era «Ni Dios ni patrón ni marido». Apareció el 8 de enero de 1896 y se aclaraba que salía cuando podía. Figuraron como directoras Josefa Calvo y luego A. Barcla, y se editaron nueve números, hasta 1° de enero de 1897. El peor enemigo era la falta de dinero.

Proyección hacia el siglo XX

El gran impulso que tuvo el periodismo femenino a fines del siglo XIX fructificó al comenzar el XX. Aunque desaparecieron algunas figuras señeras como Eduarda Mansilla y Juana Manuela Gorriti, fallecidas ambas en 1892, se estaban fogueando otras igualmente capaces y emprendedoras. Algunas con militancia política como Carolina Muzilli, que fundó *Tribuna Femenina*; María Abella de Ramírez, creadora de *Nosotras* en 1902, y de *La Nueva Mujer* en 1910, en La Plata, para defender sus ideales del libre pensamiento, además de la Liga Feminista Nacional; Juana María Begino, participante en el movimiento obrero, escribió en revistas y en el diario de Rosario *La Capital*; Elisa Bachofen, primera ingeniera de Sudamérica, quien escribía en *El Pueblo* y en *Nuestra Causa*, de orientación feminista; Alicia Moreau lo hacía en *La Vanguardia* y en periódicos socialistas. Julieta Lanteri, italiana, y Gabriela Lapérrière de Coni, francesa, incorporadas ambas a las luchas reivindicatorias, publicaban artículos en las principales revistas y diarios.

Salieron entonces del anonimato otras mujeres aguerridas, como Ernestina López, una de las cuatro primeras doctoras en filosofía y letras; Ada María Elflein, que comenzó en *La Prensa* en 1905 y escribió allí hasta su muerte, en 1919; Raquel Camaña, inteligente educadora; Victoria Gucovsky, que dirigió *La Vanguardia;* Mercedes Dantas Lacombe, cola-

boradora de *El Hogar, La Nota, Nosotras*, etc.; Consuelo Moreno de Dupuy de Lôme, Justa Gallardo de Salazar Pringles, Herminia Brumana, Victorina Malharro, Alfonsina Storni, Delfina Bunge de Gálvez, Salvadora Medina Onrubia, Justa Roqué de Padilla, María L. Berrondo, que dirigió varios años *Vida Femenina*; Victoria Ocampo y muchas otras que siguieron la ruta abierta por las pioneras del siglo anterior. Otra brillante precursora, Adelia Di Carlo (1886-1965), fue la primera periodista que tuvo un cargo rentado. Se inició como cronista social en el diario *El Tiempo* en 1907 y pronto pasó a *La Argentina* como notista y jefa de sección. Publicó libros, fue ferviente líder feminista y actuó en forma ininterrumpida en diarios y revistas como *La Razón, La Patria, La Gaceta de Buenos Aires, El Hogar, P.B.T.*, etc. En *Caras y Caretas*, la famosa revista porteña, fue notista durante veintisiete años, utilizando, además de su nombre, diversos pseudónimos, pues escribía varias secciones, de diferentes índoles.

Muchos años habían pasado desde aquellos tímidos ensayos de 1830 y 1852 y siguientes. Las mujeres supieron desenvolverse muy bien en todos los casos, y se escudaron en la fuerza de la vocación siempre que fueron combatidas con el escarnio o la indiferencia. Cada uno de los nombres mencionados implica una vida difícil, una voluntad de acero y una clara conciencia del valor social y cultural de la prensa, arma que emplearon más allá de todo cálculo mezquino. El tiempo les dio la razón.


DUNLOP

Las poetas

Lea Fletcher

Si las antologías contienen poemas de algunas de las escritoras argentinas decimonónicas, la fuente más rica se halla, sin duda, en las revistas de y/o para mujeres de aquel siglo. En dos de ellas, *La Camelia* y *La Aljaba*, no figuran los nombres de las autoras. En la primera, excepto por los poemas firmados por un hombre, la firma consta sólo de un nombre de pila, como, por ejemplo: Laura, Adela o Hadalia (una vez sin la «h») y en la otra no hay ninguna firma, pero se sospecha que la autoría corresponde a la directora, poeta además de periodista. En las otras revistas el caso es distinto, pues casi todas las colaboraciones poéticas –y hay muchísimas– llevan los nombres de las autoras, entre los que figuran numerosas latinoamericanas.

En el presente trabajo abordaré preferentemente sólo la obra de escritoras argentinas con nombre y apellido o con un pseudónimo reconocido –es decir, sabemos quién lo usaba– que aparecían en esas revistas. Dejaré para otra investigación más profunda el abocarme de manera específica a los seis libros de poemas de mujeres que, de todas formas se dieron a conocer, en gran parte, en esas publicaciones periódicas. Los libros son, en orden de su aparición: *Desahogos del corazón* (1864) de Rosa Guerra; *Armonías del alma* (1876), de Silvia Fernández; *Lirios silvestres* (1877), de Josefina Pelliza de Sagasta; *Lágrimas: ensayos poéticos* (1878), de Agustina Andrade; *La flor de la montaña* (1887), de Ida Edelvira Rodríguez; y *Pasionarias* (1887) cuentos y poesía de J. Pelliza de Sagasta.

En la poesía femenina del siglo diecinueve los temas tratados van desde la política hasta el amor, desde lo nacional hasta lo extranjero, desde lo religioso hasta la maternidad, desde la actualidad hasta el remoto pasado histórico. El tono es casi siempre serio pero a veces burlón o irónico y otras, desafiante. En términos formales existe una correspondencia con las formas fijas de la época: desde el soneto a la décima y de ésta al romance y por supuesto no se descartan los ripios ni los juegos tales como el acróstico y la charada.

Comencemos con la primera composición poética de una mujer argentina. Curiosamente, o no tanto, no se conoce su identidad. Según Ramón Díaz, el antólogo del libro *La lira argentina* (ca. 1824) en que apareció el

poema en cuestión –unas décimas– era de «una joven argentina aficionada a las musas». Comparto la opinión de Helena Percas cuando dice que, aunque el poema es mediocre, tiene un valor «documental». El tema, como demuestran los siguientes versos, es político, específicamente referido a los actos en contra de la Argentina, que ya se había declarado independiente de España, cometidos por el virrey Elío: «Un virrey sin nombramiento,/ sin autoridad elegido,/ que tiene el juicio perdido/ es mi único argumento». Una mujer tan interesada en la política que llega a escribir un poema sobre el tema, por mediocre que sea, era una mujer con conciencia pública, amén de saber escribir. Como sabemos, en esa época –y después también– ése no era un privilegio de que gozaban las mujeres. Por eso el anonimato. Pero lo escribió y lo publicó. Obviamente pertenecía a la clase privilegiada, a una familia con ideas progesistas evidenciadas en la educación de su hija.

Años después, durante el régimen de Rosas, las mujeres que escribían poesía se encontraban en los dos campos: el unitario y el federal. En general, aquellas composiciones tienen más valor histórico que literario. En el campo federal se hallaba la hermana de Rosas, Mercedes Rosas de Rivera, «la Safo federal». Escribió un soneto partidario que la convirtió en objeto de burla en la novela *Amalia* de José Mármol. La autora se lo recriminó al novelista cuando se conocieron años después, diciéndole que su trato burlón sería injustamente recordado, más que todo lo bueno que ella había hecho o escrito. Efectivamente, dicha novela se reedita hasta el día de hoy y que yo sepa, nunca se ha reeditado aquel poema. En el campo unitario se encontraba Juana Manso, exiliada en Uruguay con sus padres. Según la rigurosa investigadora de su vida y obra, María Velasco y Arias, Manso llegó a publicar varios poemas que fueron recibidos con halagos por un lado y por otro, con crítica y hasta burla. Entre sus versos desiguales se encuentra el poema, «La mujer poeta» donde «se duele de la tierra yerma que se destina a las mujeres cuando sienten la voz de la poesía en sus corazones»: «Resuena su lira en mustio desierto/ Que Dios solo escucha su tímido canto/ Y el himno más bello del noble poeta/ Lo expresa su rostro bañado de llanto./ Mas ¡ay! que en sus ojos que vagan llorosos/ ¿Quién lee del poeta la augusta misión?/ ¡¡Mujer!!!...la desprecian, el mundo se ríe/ Y al mártir rodea la fría irrisión» (Velasco y Arias, 1956). De regreso a la Argentina tras la caída de Rosas, Manso edita la revista *Álbum de Señoritas* en que reproduce un poema escrito una noche en Río de Janeiro, poco antes de su casamiento, como un diálogo poético entre ella y Alejandro Magariños y Cervantes en el cual le confiesa su amor por Noronha, su futuro esposo, y su temor de que se esfume todo. Introduce el poema a las lec-

toras de la revista, finalizando con estas palabras: «hé ahí lo que yo escribía (en ese tiempo [1844] aun tenía la pretensión de hacer versos) [y más adelante dice] no somos Benjamin Constant y Mme. Staël, pero él es Magariños y yo...soy la humilde redactora del *Álbum de Señoritas*» (Nº 3, 15.I.1854). El único otro poema publicado en esta revista lo escribió Manso en ocasión de la muerte de «mi compatriota la Sra. Da María Alvarez de la Peña, Río Janeiro, abril de 1850».

Volviendo unos años atrás, hasta finales de 1830, encontramos *La Aljaba*, la primera revista femenina argentina dirigida por una mujer, la uruguaya Petrona Rosende de Serra. Como el propósito de esta publicación era «formar hijas obedientes, madres respetables y dignas esposas», se ofrecen en ella «Variedades instructivas, anécdotas selectas, pasages históricos, y la poesía (que tan apreciada es para las americanas...)» (*La Aljaba*, Prospecto). Se dirige con mucho ahinco a un tema que no está incluido en su prospecto: la educación de las mujeres, tanto formal como informal. Su tono ameno, de asesora o amiga, adquiere un volumen vehemente al atacar a los que se oponen a la educación de las mujeres. La mayor parte de los poemas, que suelen ser moralizantes y/o patrióticos, reflejan los intereses de esta publicación, por ejemplo: «¡Cuán grande, cuán excelso,–/ Amor patrio te vuelves, en el pecho/ De una débil mortal!!/ ¿Cómo és que la muger, á quien naturaleza/ Colocó en una esfera limitada,/Resiste ese gran fuego en que, abrasada/ Se consume anhelosa é impaciente?.../ Mas ¡Ah! que en valentía es eminente:/ Ella no rinde vida solamente,/ Coma [sic] la rinde el hombre, siempre fuerte;/ Ella con energía, con valor, con corage,/ Sacrifica en tus aras lo que le es más amable,/ La que vida en sí propia tubo vida,/ La vida que en su sangre fue nutrida» (Nº 6, 3.XII.1830).

Ahora estamos en 1852 con *La Camelia* cuyo lema «Libertad; no licencia; igualdad entre ambos secsos (*sic*)» que aparece en el logotipo de cada número, se explicita en el primero: «Los hombres pretenden enagenar para sí solos la libertad; es decir, quieren ser exclusivamente libres y empiezan por no saber ser justos; pues bien, sea, les arrojamos el guante, recójanlo si son osados que después de presenciar su derrota; les permitiremos asistir á nuestro triunfo, no como trofeos; somos sobrado generosas, si como una segunda parte de nosotras mismas; la fusión será completa, se estenderá á los dos secsos» (Nº 1, 11.IV.1852). Como la identidad de «las redactoras» –por una carta de lectora suponemos que eran tres mujeres– el primer poema es anónimo y lleva el sencillo título «Poesía»; es representativo de todos los poemas de mujeres –recordemos que hay algunos con firma de hombre–: «Descuella entre las flores presumida,/ Y en elevado trono allí aparece,/ Una rosa:/ Que a nuestra vista parece nos ofrece,/ El alhago, y

sonrisa cariñosa/ El ambiente que exala seductor,/ Llama y atrae al infeliz mortal./ Que inadvertido:/ Se lanza, se violenta, ¡he ahí el mal!/ De una sola espina queda herido,/ ¡Oh veneno activo que se encierra,/ En la agudeza y triste espina/ De una flor!/ Causando en el viviente toda ruina,/ De angustia, de tristeza, de dolor./ Óyese el lamento y el gemido,/ Del ser infeliz que enagenado,/ en su pesar:/ Maldice su suerte: de verse ultrajado,/ El tiempo le dice; me sabrá vengar./ Mas ella se place de ver afligido,/ Aquel que á su trono, su mano elevó,/ Y placentera:/ Muy caro le dice, mortal te costó,/ Usa de denuedo, con una guerrera».

Para comprobar la representatividad de ese poema, transcribo el primero con firma –Laura– que reza así: «Hombre infiel y sin constancia/ A quien amo con delirio/ Ven suaviza el cruel martirio/ Que tú me haces padecer.// Ven y contempla un instante/ A la que juraste amor,/ Que entre pena y sinsabor/ Que gusto podré tener.// Ven y contempla si puedes/ A la que tanto te ha amado,/ Y sáciate con agrado/ De su pena y su tormento.// Y cuando mires ufano/ La hechura de tus desdenes/ Dí que tú ni á Dios le temes–/ Ni á nadie tienes amor.»// (Nº 3, 15.IV.1852). Una mujer desdeñada en el amor es una cosa, pero injuriada su inteligencia, se venga en un poema –de nuevo firmado por Laura–: «...Que yo al fin, pobre mujer,/ Sin Lira con que cantar,/ A penas puedo ofrecer,/ Una aguja de coser/ O un bastidor de marcar–// Pero así mismo, por dios!/ Que bien difícil le fuera/ Ganar la palma primera/ Versificando los dos–// Y desde ahora, vate mío,/ Al lauro de tu desdén,/ Con mi númen desafío;/ Que no arrancará tu brío,/ Este que llevo en mi sien–// Pero será una vergüenza/ Que una infelice mujer,/ en métrica lid os venza,/ Y amarre vuestro poder/ Con las hebras de su trenza...».

Las 640 páginas de *La Ondina* que pude consultar dan albergue a gran cantidad de poemas de escritoras argentinas, en particular a Silvia Fernández (casi 20 poemas) y Josefina Pelliza de Sagasta (4). Juana Manuela Gorriti y Bernabé Demaría inventaron a la poeta Ema Aurora Berdier, cuyos trabajos aparecen varias veces en las páginas de esta revista y reciben palabras elogiosas del renombrado crítico Rafael Obligado. Creo que hay otro juego poético entre «Ema Berdier» y Josefina Pelliza de Sagasta, pues aquélla le dedica un poema y ésta le corresponde con otro en que –si se sabe que Gorriti y Pelliza de Sagasta eran amigas– es difícil dejar de entender el doble sentido travieso de sus versos.

La poesía de Silvia Fernández que aparece en esta revista cae en dos categorías dentro del sentimentalismo de la época: religiosa o amorosa. Como vimos en los poemas de *La Camelia*, Fernández también cultiva la imagen de la mujer como una flor con espinas: «No has visto una fresca rosa,/ Bella, graciosa y lozana,/ Cual la luz de la mañana,/ Cual el hábito de amor.// Y al

ir tu mano á cortar/ Aquella flor purpurina,/ Penetrante, aguda espina/ Te arranca un ay de dolor.// Así también en el mundo/ Hay muchas, muy bellas rosas,/ Suaves, puras, deliciosas,/ Cual la más grata ilusión.// Y que al ir á acariciarlas/ Dejan espinas punzantes,/ Agudas y lacerantes/ En lo hondo del corazón.»// (Año II, Nº 25, 18.VI.1876). Los poemas que aparecieron en esta revista fueron recogidos y publicados en su libro *Armonías del alma* que suscitó la atención de dos críticos respetados: Martín Coronado y el ya mencionado Rafael Obligado. Aquél la elogia sin reservas pero éste le hace algunas observaciones críticas («su perfección artística deja que desear [pero] es á todas luces uno de sus primeros ensayos») encuentra «las notas más dulces, más vibrantes y más perfectas» en los poemas inspirados en el amor. Con la excepción, dice de «El y Ella«, que no figura en esta revista, pero que según la reproducción completa del poema en *Wily Modesty,* se burla del amor. Tal vez por eso no aparece en la revista, pues tanto el editor como este crítico parecen haber reconocido y rechazado ese atrevimiento de extralimitarse, de romper con lo socialmente aceptado. Obligado termina su largo comentario con la reproducción del poema «Ven» que considera «la más bella y perfecta de todas, donde el arte y la inspiración parecen haber unido á la trasparencia del cristal la luz sonrosada de la aurora» (Año II, Nº 46, 12.XI.1876).

Las únicas otras críticas sobre la poesía femenina argentina son la de Martín Coronado titulado «*Lágrimas*. Poesías de la señorita Agustina Andrade» (*El Álbum del Hogar*, Año I, Nº 5, 4.VII.1878) y «Resultados inmediatos» de Oscar Weber (*El Álbum del Hogar* Año I, Nº 26, 29.XII.1878). Como las tres ocasiones anteriores, el tenor de la de Coronado sigue siendo condescendiente, basta un ejemplo: «La mujer argentina no es yá como antes una flor en invernáculo, guardada por el egoísmo para el amor [...]. Así como la misión del poeta es abrir paso á la humanidad que le sigue...inflamada por sus delirios inmortales, la misión de la poetisa es alentar á los caídos con la palabra del cariño y arrojar bálsamo sobre todas las desesperaciones de la duda». La de Weber no es una crítica sobre la obra de una escritora sino sobre el efecto negativo de la entrada en el mundo literario de un «número bastante crecido» de mujeres que ha provocado «una degeneración que nos afemina». Aunque él ataca a todas las escritoras que se atrevieron a escribir sobre temas patrióticos, la única escritora que ofrece como ejemplo de esta repulsiva feminización de un tema exclusivamente masculino es Ida Edelvira Rodríguez con su poema «Canto á Servia». Bonnie Frederick hace una sagaz observación sobre este caso: se ensañó con Rodríguez porque fue la única que expresara su horror y rechazo a episodios específicos y desagradables mientras las otras poetas escribieron con esperanza, orgullo, y fe.

Ahora bien, no he traído caprichosamente estos cinco textos de crítica literaria sobre la poesía de mujeres. No sorprende su postura paternalista y, en el caso de Weber, abiertamente patriarcal; lo que sí llama la atención es que ninguna mujer haya escrito un texto crítico sobre la escritura de sus congéneres, pues es evidente que se leían y respetaban, que se dedicaban poemas, narraciones, cartas, y que no sentían ningún prurito en defenderse contra los ataques a su inteligencia o a sus derechos. Pero no hay un comentario –publicado, al menos– sobre la obra de otra. Uno de los poemas dedicados a otra escritora revela la estima de la autora a la destinataria: Juana Manuela Gorriti, que fue para muchas una suerte de madrina. He aquí un ejemplo: «Era, inmortal cantora, tu alma pura/ Que gloriosa á su patria ya tornaba/ Y el mismo Dios en su celeste altura/ complacido miraba.// Eras tú, de las Musas soberana,/ Sol sin ocaso, eterna melodía,/ Sublime, grandiosa americana:/ La vision que veía.// En el oscuro abismo de la vida,/ Serás tú el ángel que mis males calma…/ Ah! siempre irá á mi memoria unida/ La sombra de tu alma!»// (*La Alborada del Plata*, Año I, Nº 3, 2.XII.1877). Pero hete aquí que la autora, Eufrasia Cabral, firmó éste y todos sus poemas con un pseudónimo: Zoraida.

Tal vez la poeta más llamativa de la época sea Ida Edelvira Rodríguez, pero no necesariamente por su poesía sino por el hecho de ser negra –mejor dicho, mulata, juzgando por su foto, hija de antiguos esclavos–. Sin embargo, ninguna referencia a esto ni a la pobreza material de su vida están presentes en los poemas publicados en aquellas revistas. Los poemas que aparecen en *El Álbum del Hogar* tratan más bien asuntos artísticos: «La aria final de *Lucía*», sobre la inspiración «Arpejio», «Armonías», el horror «Noventa y tres!», etc. La única vez que Rodríguez alude a sí misma es en respuesta a un poema dedicado a ella, «Simpatía» que expresa una adoración por su poesía; pero es una referencia artística, no personal: «…Y soñando mi loca fantasía/ Creyó escucharla fugitiva y breve,/ Mas, como el soplo de la brisa leve,/ Desvanecióse aquella melodía!// Y por eso canté! Mi vano empeño/ Buscó ese arpejio armónico y sublime,/ Que en el suspiro de las auras gime/ Como la nota aquella de mi sueño!// (*El Álbum del Hogar*, Año II, Nº 2, 13.VI.1879).

En *Álbum de Hogar* también se encuentran muchos poemas de Silvia Fernández, Agustina Andrade y Josefina Pelliza de Sagasta. Temáticamente, el único poema notable es de ésta última: «El canto de la expósita. Marta» (Año I, Nº 21, 24.XI.1878), cuyas trece estrofas octosílabas ripiosas pintan con compasión y nitidez la vida de una criatura, sin culpa alguna, estigmatizada y rechazada por la sociedad. Esto contrasta notablemente con los otros poemas sobre la niñez que la describen con nostalgia como un tiempo lleno de dulzura, alegría y calor familiar.

La revista *El Pensamiento* apareció en Santa Fe y fue dirigida por la escritora y educadora Carlota Garrido de la Peña. Encontramos poemas de Celestina Funes de Frutos («Mañana!...», «Mística»), Aquilina Vidal de Brus («Sol de otoño», «Paisaje» [Rosario, 1895]), Rosa Carrento («Las dos palomas»), María del Pilar («A mi esposo») y Aurora Lista («La jornada de la vida» [Buenos Aires, 1894]). Sus temas son la inspiración huidiza, la caridad, la fe, el amor, el paisaje, las tristezas y los engaños de la vida. No demuestran originalidad ni en la métrica ni en la temática.

Por fin, *Búcaro Americano* fue dirigida por la peruana radicada en Buenos Aires, Clorinda Matto de Turner y, como Juana Manuela en *La Alborada del Plata*, conocía a muchas escritoras y escritores de América Latina cuya obra publicaba en su revista. Las argentinas son María Torres Frías («Pobre luz», «[sin título, pero dedicado 'a mi gentil amiga María Emilia Passicot']», «Mi bandera», «En lid», «Al partir»), María Hurtado y Gil («La envidia»), Mercedes Pujato Crespo («Elegía», «Noche invernal», «Íntima») y Rosario Puebla de Godoy («Lúgubre historia», «Cantares viejos»). Entre temas de amor, amistad, de la patria, la envidia y la muerte, uno de María Torres Frías sobresale tanto por su tema como por su dedicatoria a su amiga M. E. Passicot, una escritora y periodista que luchaba por la educación y la emancipación de las mujeres: «Luchemos con valor en esta vida/ Sin temer las borrascas tempestuosas/ Y hallaremos de lirios y de rosas,/ La corona inmortal apetecida.// No temamos la mar embravecida/ Con sus olas inmensas, y espumosas,/ Que las luchas con fe son victoriosas,/ Y la fe en nuestras almas siempre anida.//...» (Año II, N^{0} 16, 15-IX-1897).

En este esbozo de la producción poética femenina del siglo XIX en la Argentina no hemos visto grandes voces poéticas aunque destacan algunos textos, particularmente en cuanto a la temática. Si «la poesía eres tú» definía a la mujer, una mujer poeta que intentara sobrepasar este estereotipo tanto en el estilo como en lo conceptual, se enfrentaba con parámetros sociales y literarios muy rígidos. Para una visión completa habría que conseguir los poemarios que no pude lograr como también algunos números de las revistas a que tampoco pude acceder, amén de otras de la época. Además, para dar una idea más acabada, sería justo incluir toda la obra poética femenina aparecida en aquellas páginas, tanto de las argentinas y extranjeras que vivieron y publicaron aquí como la de aquellas que no lo hicieron, pero que, en general, eran conocidas por las otras escritoras.

Juana Manuela Gorriti

María Gabriela Mizraje

A mi amiga y colega Beatriz Urraca

Cuando las luchas excedían las fronteras del país, porque en Sudamérica toda había sonado la hora de liberarse, nace en Salta Juana Manuela Gorriti, hija de una dama considerada ejemplar, Feliciana Zuviría y de un guerrero argentino de la Independencia, en una fecha que oscila entre 1816 y 1818[1]. No sólo su padre, el general y político José Ignacio Gorriti, sino también sus tíos paternos son figuras destacadas en la gesta patriótica. Es casi mítica la figura de Francisco, el *Pache* Gorriti y emblemática la del canónigo José Ignacio. Así lo recuerda ella misma en algunos de sus pasajes de memorias.

De sólida instrucción (en la que influye también la línea materna, especialmente a través de las enseñanzas de su tío Facundo Zuviría), raigambre religiosa y ausencia de pacatería, está en la vanguardia cultural de su época y encarna como mujer un proyecto nuevo que va a contramano de las costumbres decimonónicas.

Juana Manuela se convierte en una profesional de la literatura. Y más que eso, es una pionera en muchos aspectos. Original y originariamente en estas tierras, es la escritora que vive de las letras –de pronto la hallamos enseñando, de pronto publicando un libro bajo los amparos de una Compañía de Seguros llamada «La Buenos Aires», de la que además se habla en el interior del mismo–. Más allá de que *Oasis en la vida* (1888) sea prácticamente una obra menor entre los suyas, este vínculo exhibido entre escritura y condiciones de edición, o dicho de otro modo, entre literatura y mercado implica un rasgo de modernidad poco común.

Transcurre la década del 80, pero Gorriti no es una escritora típica de esa famosa generación argentina. Tampoco lo es, en rigor, de la llamada «generación del 37», a pesar de que ciertos recursos suyos sean asimilables

[1] *Entre otras referencias, una citada carta del canónigo y político Gorriti nos remite a 1816, mientras que la ficha del cementerio, inédita hasta hoy, que he hallado, dice textualmente «ingresó el 7-11-1892, a la edad de 74 años», lo cual avalaría la datación en 1818.*

a los de producciones del período. Su literatura se extiende entre dichas generaciones con una voz paralela, y no dialoga tanto con ellas. Pues –aunque la figura de Rosas, por ejemplo, determine alguno de sus eslabones– la gran huella incaica la vuelve definitivamente singular.

Su escritura se reparte entre el potente llamado de la historia y el eco envolvente de la leyenda. Mucho de la historia, antes o después, llega desde o hasta una Buenos Aires inquieta, creciente; mucho de la leyenda bajará de los Andes, del altiplano, de esas pausadas soledades. Piedras, cuevas y animales, en este caso; monumentos, calles, claustros en aquél. Insoslayable «El pozo del Yocci» –una de sus mejores piezas, de 1869– para lo uno; inolvidable «El guante negro» (1861) para lo otro.

Gorriti se ubica en el centro del romanticismo y toda su narrativa se despliega bajo ese sello. La languidez, la tristeza, las sombras y los contrastes son rasgos que la caracterizan. Está atenta a los movimientos y acontecimientos culturales del mundo, tanto del resto de Latinoamérica como de Estados Unidos y de Europa. Es la anfitriona de viajeros que visitan nuestra orilla con sus piezas musicales, sus voces, sus obras de arte o sus libros.

Dentro del campo literario argentino, Juana Manuela Gorriti es quien prueba realmente el formato de novela, desentendiéndose del modelo del folletín y alcanzando la *nouvelle* (aunque entre nuestras mujeres, la novela propiamente dicha llegará de la mano de Juana Manso). También, en el marco de lo que la literatura publicada (es decir, civilizada y blanca) de la época registra, es precursora en el tratamiento de la cuestión indígena.

La herencia oral la ha marcado para siempre, tanto como la cultura letrada; dicha oralidad a menudo es legada por la gente de servicio que circula por su familia a lo largo de su infancia y adolescencia. Gorriti es fiel a esos testimonios en el interior ya de sus textos de recuerdos biográficos, ya de sus ficciones.

Hay un sonido que saben alcanzar los vientos y que puede escandirse a través de las palabras de Juana Manuela Gorriti, como un silbido. La vihuela, la quena, el yaraví, «El secreto de los peñascos o el chifle del indio» lo reconocen. Ese sonido se cuela y parece angostar ciertas frases, tiene la cadencia del quechua o el aymará.

Juana Manuela está atravesada por los cerros de la provincia de origen, baste ver ese dilatado universo que constituye *El mundo de los recuerdos* de 1886 o su homenaje de *La tierra natal* en 1889. Un par de figuras entrañables y heroicas resaltan en el momento de circunscribir Salta con su lápiz. El general Martín Miguel de Güemes, amigo y compañero de su padre, quien la bautizara en sus primeros años «la flor de la maleza» y al

cual va a dedicarle más de un texto: «Güemes; Recuerdos de la infancia» (1861) y un lugar de honor en sus *Perfiles* (1892). Y Dionisio de Puch, el otro general rescatado y querido, para quien escribe y reescribe una biografía que verá dos ediciones en París, en 1868 y 1869, y con cuya familia ha quedado emparentada políticamente.

Asimismo a Gorriti la habitan los paisajes de sus otras ciudades amadas, sobre todo las de Bolivia y Perú (Tarija, Sucre, La Paz, Cochabamba, Arequipa, Lima, entre tantas en las que se detiene), para lo cual es suficiente acudir a su *Misceláneas* de 1878, libro curioso y fascinante que, como su largo subtítulo enseña, incluye *Colección de leyendas, juicios, pensamientos, discursos, impresiones de viaje y descripciones americanas*. En él pueden recorrerse «Leyendas andinas» o «Escenas de Lima», como una guía histórica y ensoñada de la mano de alguien que conoce el escenario por haberlo palpado y grabado pero también proyectado más allá de las fortalezas de los tiempos.

Misceláneas se presenta en continuidad con *Panoramas de la vida* de 1876, cuyo subtítulo nos indica igualmente el derrotero: *Colección de novelas, fantasías, leyendas y descripciones americanas*, y al cual la composición se asemeja en varios aspectos (por ejemplo, al incluir la sección de «Veladas de la infancia»). Pero en el libro del 76 hay un recorrido escriturario y geográfico incomparable, el de «Peregrinaciones de una alma triste» [sic], su pieza ficcional de más largo aliento, la que concentra una zona neurálgica de su producción y lleva a su punto más desarrollado el sistema de relaciones entre mujeres y de la transmisión de una historia.

En ambos países limítrofes, Bolivia y Perú, la autora vive no sólo largos períodos sino acontecimientos fundamentales: llega a ellos escapando de sendas persecuciones políticas a los hombres con los cuales le toca compartir su destino. Un paralelo con signo inverso, porque, declarados los Gorriti «reos de la patria» por el gobierno federal, en el primer caso abandona Argentina (1831) huyendo de un caudillo –Facundo Quiroga– junto a su padre; luego (1847) huye con otro caudillo –Manuel Isidoro Belzú– que es su esposo desde 1833, hacia tierras peruanas, porque el coronel sublevado está bajo sentencia de muerte en su patria.

Su lugar restante es Buenos Aires, tierra en la que muere y con la que mantiene una relación algo conflictiva, sea por el clima que daña sus delicados bronquios, por el entorno cultural y político, o por el exceso de movimiento, la capital de la Argentina no parece ser el sitio de su mayor resguardo o placidez. Sin embargo, es un punto inevitable y su circuito de relaciones aquí le permite también muchas experiencias importantes, como la merecida edición en vida de la totalidad de sus libros escritos y la pron-

ta aparición póstuma de aquel con el que se sostuvo hasta el último aliento y que constituye una pieza única de la literatura decimonónica, *Lo íntimo* (c. 1893).

Este cuaderno compuesto de fragmentos de corte autobiográfico que atraviesan casi dos décadas (1874-1892) es singular en tanto testimonio de su posición como mujer, de sus pasiones, sus vaivenes, sus saltos en el mapa y en el calendario. Se traza un derrotero levemente desprolijo en lo que a cronologías y espacios se refiere, porque la narradora escribe salteado y reordena, con una lógica que más responde a la de la memoria que a la de la inmediatez del acontecimiento, aunque ambas dimensiones conviven. La obra es destacable por lo que ella elige y lo que olvida, sobre todo aquello que silencia deliberadamente, datos de su propia existencia que sabía bien que sus lectores querían o querrían conocer de primera mano. Por ejemplo, acerca de los hombres a los que amó, más allá del general Belzú, el marido de quien sí se ocupa en sus textos –al fondo de *Panoramas de la vida*–, para mostrarnos su abnegación y su desilusión (las de ella) pero también para rescatar el perfil histórico de quien fuera el presidente de Bolivia (1848-1855). El mismo año en que Belzú asume por la fuerza el gobierno boliviano, Juana Manuela abre su primera escuela para niños. Es 1848; ella, una treintañera con vocación por la enseñanza de las primeras letras; él, un militar maduro con ansias de mando; ella decide no acompañarlo en el poder.

Las hijas de ambos, Edelmira y Mercedes –quienes nacen en (c.)1834 y 1835– finalmente permanecerán con su padre. En la distribución del afecto o la contención, si ésta pudiera medirse por cercanía y afinidades, ensayaríamos que Edelmira, cónyuge del general Jorge Córdoba, sucesor del suegro en la presidencia, porque éste le da paso, es la hija para Belzú. Mercedes, la poeta, casada con Ricardo Dorado y muerta prematuramente (en 1879) es la hija para Gorriti. Política de las pasiones.

Otra vuelta de tuerca hará que en 1865 suene la hora del asesinato de ese hombre y la del mayor éxito literario de Juana Manuela. En medio de las realidades más crueles y ciertos sueños alcanzados, publica –bajo la tutela generosa del doctor Vicente Gil Quesada– una colección de sus relatos conformando por primera vez un libro que le permite ingresar en otro tipo de circulación, no ya la del periódico o el folleto.

Entre todas las narraciones valiosas y de corte diverso de *Sueños y realidades* se incorpora una inicial y no por ello menos lograda, «La quena», que ya había aparecido, suelta, en La Paz en 1851. Constituye un ejemplo de líneas que reaparecerán en las obras futuras, el relato enmarcado, la estructura y la atmósfera que no ignoran *Las mil y una noches*, el toque

árabe, el gusto gótico. Hay un amor dramático y elixires que remiten a *Romeo y Julieta*, y ciertas concepciones características: la de la abnegación maternal por encima de cualquier otra fuerza, y (duele señalarlo) la del racismo. La esclava negra y, sobre todo, el astrólogo judío son los personajes paradigmáticos para vehiculizar el indisimulable rechazo. Gorriti, que integra con tal riqueza la tradición indígena, no es capaz de hacer lo mismo con las otras tradiciones que le son más ajenas; los marcados prejuicios antisemita y, en menor medida, antiafricano, que conforman marcas culturales de la época, son el vestigio más infeliz de sus textos, que la crítica nunca señala.

«La quena» halla, muchos años más tarde, una especie de epílogo en el «Manchaypuito» que presenta *La Alborada del Plata* y con pocos meses de diferencia reproduce *Misceláneas*. Gorriti traductora nos ha enseñado que detrás de la palabra «quena» late siempre lo que su etimología sabe acarrear, la pena de amor, el «Manchaypuito» es «el yaraví de 'La quena'», es decir, la música de su instrumento de ingreso en el mundo de las letras. Junto a los ecos indígenas y telúricos de aquel relato, se ubica «El tesoro de los incas» y, en el otro extremo, «Tres noches de una historia» con llamativo escenario europeo.

Otros, como «La novia del muerto», «La hija del Mashorquero», «El lucero del Manantial; Episodio de la dictadura de don Juan Manuel de Rosas» o «Una noche de agonía; Episodio de la guerra civil argentina en 1841» dan cuenta de la importancia del rosismo como movimiento político de un largo segundo cuarto del siglo XIX y de la obvia influencia en la etapa de formación personal e intelectual de Juana Manuela, así como de las contradicciones a las que este proceso y la figura misma de Rosas la someten.

Pues a Juana Manuela, como a prácticamente todos los intelectuales del período, Rosas la fascina y la repele a un tiempo. El interior de sus ricas ficciones es también el lugar donde probar la resistencia del paradigma rosista, donde intentar el balance histórico, incluyendo la reparación, y militando en un mundo dicotómico, lleno de negros y blancos, malvados y muy buenos, donde, de súbito, se cruza una sombra; la seducción no se disimula; Rosas (en parte, acaso, como el propio Belzú) la atrae, ella le teme y lo rechaza. Lo demoniza y reconoce su fuerza. Querría, angelical, piadosamente, salvarlo.

Juana Manuela –es preciso decirlo– fue una mujer valiente. Una trangresora, pero no una marginal. Supo conciliar las necesidades que su época le imponía con su propio impulso creativo y sus dictados vitales, ganándose un espacio para concretar su deseo, con un despliegue de tácticas aún hoy admirables. Los viajes, los disfraces, los relatos. Todas le sirven para

llegar adonde quiere, dando placer y procurándoselo. Pues cuando sea necesario camuflarse para salir de la escena conflictiva, nada lo impedirá; una demostración rotunda se halla en la travesía que realiza hasta Salta, en 1841 ó 1842, con atuendo masculino (y que, en parte, se evoca en su relato «Gubi Amaya; Historia de un salteador» de 1862).

Así, si hay que vestirse de varón para regresar a la patria, desdeñando peligros, apartándose del lazo del marido, lo hará. Si hay que escribir con ciertas veladuras para decir lo que se quiere en un estilo adecuado para una mujer, de modo que sus palabras puedan ingresar a las mesas familiares sin resistencia, lo hará. Si hay que mostrarse menos directa, más diplomática, más esquiva, sin dejar de ser sincera y sin dejar de perseguir el propio ideal, desplegará todos sus recursos retóricos y corporales para alcanzar la meta prefijada. Si hay que estar en un sitio menos visible para encontrarse con el amante, valdrá la pena. Y (cuando se es una mujer reconocida públicamente, en tanto hija de, sobrina de, esposa de –según las pesadas posesiones de ésa y cualquier época– y, sobre todo, en tanto escritora) si hay que convivir durante nueve meses con la evidencia de una criatura que no se concibió dentro de una alianza matrimonial, buscará la forma de que resulte menos estridente, circunscribirá las fronteras, evaluará los viajes y dará a luz a los hijos deseados (Clorinda y Julio F. Sandoval son aquellos cuyos nombres conocemos). Traspapeladas en medio de los embozos, ocultamientos, simulaciones, asoman las siluetas de dos modelos internacionales contemporáneos: George Sand y Fernán Caballero, aunque Gorriti jamás se resguarda tras un pseudónimo masculino, como sí harán otras escritoras argentinas de entonces.

Entre todos los juegos de apariencias, hay uno que reclama la atención por su indudable potencial literario y por la repercusión que alcanzó dentro del círculo cultural de su momento: su invención, junto al pintor y literato Bernabé Demaría, de la *poetisa* entrerriana Emma A. Berdier. Emma está llena de ecos. Es, en principio, una llamada cara a la historia de la literatura desde 1857 con Flaubert. El nombre reaparecerá en distintos contextos, Gorriti hace de Emma un pseudónimo frecuentado en sus tareas de prensa. Especialmente en *La Alborada del Plata* (1877-8), adonde llegan muchos de sus propios relatos que más tarde serán recogidos en libro, la vemos aparecer escudada detrás de una simpática Emma. Este periódico que funda y dirige (hasta que lo delega en Josefina Pelliza) cuenta con un antecedente importante, el que había gestado en Perú, junto a Numa Pompilio Llona, en 1874, *La Alborada.*

A partir de los años 70 para ella se suceden ciertos reconocimientos de carácter institucional, desde diversas localidades; pero siempre mantendrá

sus actitudes de humildad y reserva. La literatura de Gorriti y para Gorriti puede funcionar o aparecer como institución, como conjuro, como señuelo, como juego, mas nunca como ornato o capricho (en esto reside su vocación verdadera e insólita).

Las *Veladas literarias* transcurren en Lima a lo largo de 1876 y 1877, aunque no son las únicas reuniones en las que Gorriti aparece como anfitriona. En distintas ciudades y momentos su casa estará abierta para recibir a los principales intelectuales y viajeros. Sin embargo, aquéllas sí son las únicas de las que nos queda una memoria escrita, riquísima desde el punto de vista literario, el de las relaciones humanas y culturales, y ciertas costumbres de la época.

La melancolía es un rasgo que caracteriza a la persona y la escritura de Juana Manuela, marcadas una y otra por el sentimiento de pérdida o el despojo que llega hasta la línea de su atuendo. La austeridad se presenta en tanto signo de nobleza heredado de aquellos que supieron renunciar en aras de la patria. Mas su literatura en sí no reviste un estilo de despojo. Hay en ella acciones de desprendimientos permanentes por parte de los personajes o del yo autobiográfico, pero no una escritura de desprendimiento en lo que a la economía narrativa o estilística se refiere.

En contraste con tal atmósfera, en las *Veladas* puede advertirse también el rasgo de humor, la charada, el acróstico; en fin, estas citas constituyen un ámbito para jugar con el lenguaje y desolemnizar lo literario.

Narrativamente, Juana Manuela practica e incluso crea (o recrea) múltiples géneros, que ella misma se encarga de señalar mediante títulos o subtítulos altamente explicativos, facilitando de este modo una guía de lectura y demostrando, sin proponérselo, su capacidad clasificatoria. Huelga referir que es una gran lectora. Podemos rastrear su conocimiento de Edgar Allan Poe («El emparedado» de *Panoramas de la vida* lo delata) o de La Rochefoucauld, de los clásicos griegos o de sus contemporáneos latinoamericanos y frecuentemente amigos, como Ricardo Palma o Clorinda Matto de Turner; o los argentinos poetas, narradores, traductores y ensayistas del período como los hermanos Gutiérrez y José Hernández, o de los novelistas franceses de la segunda mitad del siglo XIX.

Esos variados formatos discursivos le permiten agrupar y dividir su propia obra de modo inteligente, mientras cuenta, a su vez, con la ayuda de algunos grandes compañeros: el mencionado Quesada o Santiago Estrada –merecedor de uno de sus *Perfiles*–, o sus esmerados editores Félix Lajouane y Carlos Casavalle –quien está en contacto con sus textos ya desde las épocas de las colaboraciones de Gorriti en la *Revista del Paraná* (1861)–. Entre aquéllos destacan las leyendas, los episodios, las impresiones, los

perfiles, las descripciones, los recuerdos; de modo menor, las biografías, las veladas. En los géneros y subgéneros con los que trabaja suele combinar criterios formales con criterios temáticos para su ordenamiento. De modo que descubrimos cómo las leyendas son aquí históricas, allí andinas, más allá bíblicas...

De pronto, el tema y el molde inventan su propio género, insustituible si hubiese que hurgar entre los papeles decimonónicos para superar esa definición. Por ejemplo, en «confidencia» (para «Quien escucha su mal oye; Confidencia de una confidencia») o en *Cocina ecléctica* (1890). En él, el eclecticismo tiene que sostenerse sobre algo, y ese punto de sostén en sus distintos aspectos –en tanto reunión y procesamiento de datos, por un lado, y en tanto apoyo económico, por otro– es la Argentina (por ley nacional de 1889 se determina la subvención). El eclecticismo de Gorriti es, sobre todo, un ensayo acerca de las posibilidades de la unión latinoamericana, de la búsqueda de los factores comunes y mucho más que el respeto por las diferencias, la actitud de aprendizaje y admiración ante ellas.

En 1886, viaje y escritura van de la mano: se viaja para recordar, se recuerda para escribir, se escribe para seguir viviendo. *El mundo de los recuerdos* lo costea el gobierno salteño. Así, en escala local o nacional, Gorriti va perfilándose como escritora argentina de reconocimiento indiscutible.

En 1878 le llega la tramitada autorización para ausentarse de la Argentina por dos años y por último –en 1883–, para hacerlo de manera definitiva, aunque finalmente no sólo no lo necesite sino que termina siendo su país natal la tierra de su partida irreversible.

Parte de la fascinación y la extrañeza que ejerce Juana Manuela en sus contemporáneos y en las generaciones sucesivas reside en lo oculto: aquello sobre lo cual aún penden velos (datos de su biografía que se empecinan por volverse esquivos) no menos que esas prácticas esotéricas que la muestran, apenas, sigilosa y radiante, como dama de rituales extraños, confiando y abandonada a la luz de la luna en una danza secreta cuya trascendencia no nos trasluce. Este influjo, sin duda romántico, fuertemente literario, apasionadamente ocultista, es deudor de doctrinas como las de Mme. Blavatsky (cuyas ideas empiezan a repercutir en esa época entre ciertos argentinos que, ávidos de lecturas, prueban sin prejuicio el abordaje a libros de variada raigambre) y acaba por ser muy poderoso en Gorriti.

Más allá de cualquier esperanza espiritual, las muertes escalonan sus textos, como tributo o como desesperación, como queja al destino por su propia sobrevivencia o como reconocimiento de un capítulo histórico. Entre las muertes, las de sus hijas Clorinda y Mercedes arrinconan a la

añosa escritora madre en el lugar de la frase terminal. De hecho, la sucesión de pérdidas y su propia enfermedad como huésped vitalicio van imprimiendo un jadeo creciente en las inscripciones de *Lo íntimo*.

El pulso de la bronconeumonía oprime y entrecorta el texto a medida que nos acercamos a sus páginas finales, y determina el ritmo de la escritura. Esa respiración, ese latido son la expresión más acabada e indudable de su dolor y delimitan un doble alcance: la extendida confesión de su debilidad, para el lector, y para sí, el demorado epitafio. «Pasa, mujer, pasa»[2].

[2] *Incluso a riesgo de quemarse, Gorriti aspira a alcanzar la luz. Leemos en uno de los párrafos más vivos dentro del par de páginas finales de 1892: «Yo he procurado hacerme muy buena, sobre todo en mis últimos años, y aunque* algunas veces se me destiñe, *Dios en su misericordia hará la vista gorda a estos pecadillos, y me dirá: pasa, mujer, pasa.*

Y ha de permitir que vaya a morar en el resplandeciente Júpiter, o en Saturno, que diz está sufriendo, según Flammarion, no sé qué terribles incendios». (Lo íntimo, *Ramón Espasa, s/f, p. 161).*


BATONES PRÁCTICOS
Á PRECIOS REDUCIDOS
1
2
3
4
5
N.º 1. Rico batón de cefir de hilo, fantasía, colores firmes, festoneado y vainillado, modelo muy elegante, á $ 6.90
N.º 2. Batón de batista y cefir, fantasía, en color y medio luto, adornos de puntillas y embutidos valencianas, á $ 4.50
N.º 3. Batón suelto y amplio, corte japonés, en buen cefir, adorno de embutido guipure de algodón, á . . . . $ 5.50
N.º 4. Precioso batón de linón, de hilo crudo, adornado con broderies del mismo color, á . . . . $ 14.50
N.º 5. Elegante batón de satín de fantasía, variados colores, adornado con vieses rayados y botones, á $ 11.50
TIENDA SAN JUAN
ALSINA Y PIEDRAS
BUENOS AIRES

Juana Manso

Lidia F. Lewkowicz

De entre las figuras femeninas ejemplares que sobresalieron en el siglo XIX, pocas destacan con rasgos tan definidos y apasionantes como Juana Paula Manso. Escritora y periodista, pero esencialmente educadora, estaba empeñada en «combatir la ignorancia» y defendía con vehemencia los derechos de la mujer. Dos frases célebres acuñadas por ella dan idea cabal de su temperamento: «La ignorancia me rechaza» y «Cada uno es lo que es y no lo que debiera ser». Fue partidaria de la libertad de prensa, según sus palabras: «la más bella de las conquistas civiles». También sostuvo que: «La verdadera prosperidad de un pueblo, como la verdadera nobleza de los individuos, está basada en la educación».

Nació en Buenos Aires el 26 de junio de 1819, hija del ingeniero andaluz José María Manso y de la porteña Teodora Cuenca. Bregó por ampliar la participación de la mujer en el campo de la educación y por anular las discriminaciones impuestas por su condición de género. Había leído con fruición a George Sand y a Concepción Arenal.

El desacuerdo con el régimen de Rosas la lleva a exiliarse: primero en Montevideo, donde conjuntamente con su madre funda «El Ateneo de Señoritas» (1841), y luego en Brasil, país en el que dicta clases de castellano y francés. Allí conoce al violinista Francisco de Saá Noronha. Se casan y en 1846 parten rumbo a los Estados Unidos. Él compone para su cónyuge dos zarzuelas. Con posterioridad visitan hacia la isla de Cuba donde son bien recibidos. Pero Juana critica el despotismo militar imperante en la isla en sus *Recuerdos de viaje* (1846).

En su regreso a Brasil funda en 1852 el periódico *O Jornal das Senhoras* en Río de Janeiro, cuyo primer número apareció el 4 de enero de ese año. Es amplia su labor como traductora, del francés, del inglés y de sus propias obras escritas en principio en portugués. Trasladó al castellano el *Reglamento de Bibliotecas de New York*.

La periodista

Juana Manso ve en el periodismo un medio para exponer sus ideas. En su propio periódico brasileño publica el día 11 de enero de 1852 un artícu-

lo intitulado «Quem eu sou, e os meus propósitos» (Quién soy yo y cuáles son mis propósitos). Así se contesta: una mujer escritora y, además, directora de un periódico. Se autotitula *Femme Auteur*. Lo que se propone es escribir sobre diferentes temas, pero sobre todo de las mujeres, de sus derechos y de su misión.

A su regreso del destierro, funda en 1854 el *Álbum de Señoritas*, cuya tirada alcanzó ocho números. Desde el primero, aparecido el 1° de enero de ese año, se plantea, entre sus sus objetivos, probar que cuando Dios formó el alma humana no le dio sexo. En los artículos literarios aspira a dar preeminencia al americanismo, lo que conllevaría *a la emancipación mental de los ciudadanos*. Hace en este número alusión a una constante que mantienen las escritoras del siglo XIX en su temática: la *mujer-objeto*. Así lo manifiesta: «eres cosa y no mujer cuando de emancipación se habla». En sucesivos artículos exige educación para el indio por parte de los jesuitas y puntualiza que no desea más pleitos entre las distintas religiones de Buenos Aires. Con el número 8 del 17 de febrero de 1854 la redactora da por concluidas sus tareas.

Es codirectora del periódico *La flor del aire*, aparecido entre marzo y abril de 1864, conjuntamente con Lope del Río y Eduarda Mansilla. *La flor del aire* se transforma en *La siempre viva,* según se anuncia en el primer número aparecido el 16 de junio de 1864. Allí se adhiere a la idea de la mujer emancipada. Esta publicación finaliza con el número 4 del 9 de julio del mismo año. Colaboró además en el periódico *El Inválido Argentino* bajo la dirección de Juan María Gutiérrez y en varios diarios uruguayos.

La novelista

La primera edición de su novela *Misterios del Plata*, escrita en portugués, comenzó a aparecer, por entregas, en el periódico *O Jornal das Senhoras*, a partir del 4 de enero de 1852 hasta el 2 de junio del mismo año. La narración expresa el cuadro de la época. Se percibe en ella el grito angustiado y hondo de la generación romántica argentina durante el período rosista. Es paralela a *Amalia* de José Mármol (1851).

El talento literario de los enemigos de Rosas se hizo cargo de la Historia. Seres ficticios y reales demuestran en sus obras el apartamiento del país con respecto a las normas democráticas, que Manso registra aquí en la manía persecutoria del gobernador contra los unitarios. Entre ellos milita la familia del doctor Valentín Alsina: su mujer Antonia Maza y su hijo Adolfo, personajes que regresan en la balandra «Francesca de Rímini» desde el

Uruguay hacia Corrientes. Se cumplen las órdenes rosistas que exigen el encarcelamiento de los emigrados y su posterior envío al Brasil. Alsina, al igual que Brian en *La cautiva* de Echeverría, le propone a su mujer que huya y que viva para su hijo ya que su muerte fue decretada. Juana Manso se encarga de destacar las dotes de estoicismo femenino frente a la adversidad. El preso se halla custodiado por Simón y Miguel, sicarios de Rosas, ambos gauchos cabales, y que desarrollarán luego una visión más humanitaria de la situación, hasta preguntarse si acaso el gaucho no es hermano del «pueblero».

Manso reintroduce la temática de civilización y barbarie. Todos los males provendrían de la incultura. Consecuentemente la necesidad de educación se hace ineludible. Alsina dice a su hijo que todos los hombres son hermanos; califica la pena de muerte como bárbara y antihumanitaria y en lugar de recomendarle venganza y odio, solamente le encarga perdón y justicia. También le pide que «considere a la mujer no como esclava, sino como compañera, como la madre de sus hijos y la mejor amiga».

Antonia Maza abandona su pasividad romántica y planea la fuga de su marido ahora en consonancia con Simón y Miguel, ya convertidos en amigos de la pareja. El último capítulo se titula «La fuga» y ésta tiene una autora intelectual: Antonia, que, disfrazada, y bajo el falso nombre de Manuel Torres –encomendado a buscar los presos políticos que serían ejecutados esa noche en el Retiro–, se reúne con su cónyuge. Bajo su capa lleva a su pequeño hijo. Se embarcan y parten hacia el Uruguay. A la mañana siguiente matan a su padre Vicente Ramón Maza y a su hermano Ramón Maza.

No sin razón se ha señalado la peculiaridad de la mirada de las escritoras con respecto a la de los varones. Ellas hacen una especie de frente común de opinión en contra de la guerra civil. Ninguna quiere que siga y todas consideran la posibilidad de la conversión o de la mutación de los que forman parte de la contienda, así como de los amores entre contrarios. Juana Manso supo ajustarse a ese desafío que supone la interpretación de los hechos políticos desde la perspectiva de la mujer.

La novela *La familia del Comendador* se comenzó a publicar en el *Álbum de Señoritas* pero al desaparecer éste se dio a conocer en forma de libro en 1854. La autora desarrolla aquí una tesis basada en la oposición al racismo, a la esclavitud, al odio religioso y, como buena adelantada, a la superación de convenciones familiares en el logro de la felicidad. Esta narración es sigue la huella de *La cabaña del Tío Tom* de Harriet Beecher Stowe. La escena transcurre en los ingenios del Brasil, en Botafogo, donde el esclavo negro sirve, como en Cuba, para el cultivo de la caña y forma una masa poderosa en la población del país.

La trama de la novela es muy complicada: un embrollo de cruces raciales y familiares, donde una figura: Mauricio, rompe los estereotipos, y se casa con Mariquita, que representa la parte prestigiosa, blanca y legítima de la familia. Juana Manso desenmascara en él, médico, mulato, filósofo y espiritualista, heredero de su abuela blanca y legitimado su casamiento también por ella, la feroz inconsistencia del racismo. Desmitifica sus prejuicios y los disuelve como una ilusión escénica detrás de la cual se halla la verdad humana.

La novelista resume y refleja en *La familia del Comendador* la historia de América Latina: colonizaciones, tiranías y fratricidios son constantes que se reiteran y que, sin embargo, no logran apagar en ella un atisbo de esperanza. También debemos a Juana Manso un drama en cinco actos: *La revolución de mayo de 1810*, escrito en el año 1864. Coincidentemente con Echeverría, para la escritora *Mayo* quiere decir *Emancipación*, ejercicio de la actividad libre del pueblo argentino, *Progreso*.

La poetisa[1]

Juana Manso desarrolla una labor poética de neto corte romántico. Publica en Montevideo en homenaje a sus amigos Adolfo Berro y Alejandro Magariños Cervantes. A instancias de Sarmiento su poesía es conocida en los Estados Unidos. Nada menos que Henry Longfellow traduce uno de sus poemas.

La educadora

En toda su obra se perfilan sus intenciones docentes. Sostenía que la educación debía ser un cuarto poder del Estado con Constitución, Ejecutivo y Legislatura propias. Pese a sus apologías y rechazos tuvo el aval de Sarmiento para desarrollar su ciclópea tarea, descontando su accionar individual y su lucha en pos de sus ideales. En 1862 le envía al general Mitre una obra de su autoría titulada *Compendio de la historia de las Provincias Unidas del Río de la Plata.* El destinatario propone que sea implantado como texto en las escuelas primarias, lo cual ocurre al año siguiente. Es el primer libro sistematizado que se usa en las escuelas primarias argentinas.

[1] *Ver el trabajo de Lea Fletcher en este dossier.*

Dirige los *Anales de la Educación* (1865) fundados por Sarmiento tres años antes. En 1859 éste la designa directora de la Escuela de Ambos Sexos que introduce la novedad de la enseñanza mixta y resulta insultante para muchos porteños (finalmente, en 1865, es obligada a despedir a todos los alumnos varones). En 1869 organiza el Departamento de Escuelas avalada por Sarmiento. Así le escribiría el autor del *Facundo* a la honorable Mary Mann de Massachussets: «Juana Manso es la única de su sexo que ha comprendido que bajo un humilde empleo de maestro está el sacerdocio de la libertad y la civilización... '¡Qué atmósfera para los trabajos de la inteligencia!'».

Asiste a la Primera Conferencia de Maestros en 1870. En 1871 es nombrada Miembro de la Comisión Nacional de Escuelas. En 1872 es cofundadora de la «Sociedad Pestalozzi», cuyos miembros dan a luz el periódico *Educación Moderna.*

Entabla con la educadora Mary Mann (también traductora del *Facundo*), una notable correspondencia. En la carta y en su función pragmática comunicativa encuentra Juana Manso la oportunidad de cronicar aspectos de nuestra educación. Cumple, además, el papel de *difusora de la información.* De esta manera, la Mann se informa del desenvolvimiento de su colega rioplatense, de su tenacidad y del momento político que vive el país. La argentina difunde el enorme apoyo que recibe de la norteamericana. Ésta avala su obra poética, la hace traducir y la invita a asistir a cursos de perfeccionamiento en el país del Norte: «Aquí usted sería alguien», le propone. La correspondencia entre ambas explora el mundo interior de las mujeres que enseñan, y analiza las preocupaciones y conflictos que enfrentan en su profesión, así como la necesidad de desarticular las vigentes concepciones y clichés sobre su género. Las une un sentimiento común acerca del magisterio. Juana Manso tradujo las obras de Horace Mann, su cónyuge, quien prefirió el cargo de director de escuela al de gobernador de Boston. Luego de su muerte, la Mann incita a Sarmiento a que se escriba una biografía sobre ella y agrega: «Esta mujer debería ser inmortalizada».

Juana Manso inaugura en Chivilcoy la primera Biblioteca Pública el 10 de noviembre de 1866 con una conferencia sobre educación. Es la primera vez que el público paga para oírla, y dona lo recaudado a la biblioteca. Hace leer a una de sus hijas, el cuento de Juana Manuela Gorriti «Una hora de coquetería», y remata su estadía con esta sentencia: «Los templos del Progreso son las escuelas y las bibliotecas en su arquitectura especial».

A pesar de todas las repulsas no dejó de ser reconocida por personalidades e instituciones de su tiempo. La Sociedad «Círculo Literario» (1864) la nombra Fundadora Honoraria. En 1868 la Sociedad «Estímulo Literario»

la incorpora en su seno. El 16 de junio de 1870 es Miembro Honoraria de la «Asociación Amigos de la Instrucción Popular» de Mendoza. Montevideo la cuenta también entre sus sociedades. Fallece el 24 de abril de 1875.

Consideramos que fue la mujer más destacada del siglo XIX argentino. Su planteamiento fue realmente atrevido. Hizo lo que ninguna mujer hubiera osado: se negó a aplicar lo que ella llamaba virtudes negativas: callar, ignorar y obedecer. El uso de la palabra escrita fue su principal arma, poderosa a la vez que sencilla, pero que encendió no pocas mechas con una elegante ironía. Fue pródiga en estímulos para las mujeres en las que veía el germen o expresión de su propia conciencia. Apoyó la Ley del Matrimonio Civil que otorga derechos a la mujer, así como los derechos del niño y la eliminación de castigos físicos hacia él.

Su permanente idea de educar al soberano llevaba implícita la esperanza de que siendo libre, ningún gobernante vendría a decirle mediante un decreto; «La Ley soy yo, el soberano soy yo». Recalcamos la actualidad de su pensamiento pues como bien dice José Luis Romero «la historia no se ocupa del pasado, le pregunta al pasado cosas que le interesan al hombre contemporáneo». Juana Manso responde a nuestros actuales interrogantes.

Eduarda Mansilla

María Rosa Lojo

Hija del general Lucio Norberto Mansilla y de Agustina Ortiz de Rozas (la bella hermana menor de Juan Manuel de Rosas), Eduarda nació en Buenos Aires en 1834. Fue la segunda de los cinco hijos del matrimonio y tuvo, presumiblemente, una infancia privilegiada y feliz. Mientras la oposición al gobierno de su tío materno prefería exiliarse –si de intelectuales se trataba– en Chile o en la Banda Oriental, o a veces (si los perseguidos eran militares o paisanos gauchos) cruzaba la frontera interna hacia las tolderías aborígenes, los niños Mansilla disfrutaron apaciblemente el viejo mundo de la familia extendida y la casa colonial de varios patios, sin dejar de recibir por ello la mejor educación accesible en la Buenos Aires de su época. El temible Don Juan Manuel era para ellos sólo el tío afectuoso que, todos los sábados, les regalaba un peso fuerte, una docena de divisas coloradas y un retrato del caudillo federal Juan Facundo Quiroga. Según afirma en sus *Memorias* su hermano mayor, Lucio Victorio –1831-1913–, luego famoso *dandy*, militar, periodista y autor de *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), Eduarda era por entonces «monísima, inteligente, lista, donosa», aparte de más sensata y valiente en lo que se refería a lidiar con los fantasmas y aparecidos evocados por los cuentos de los servidores negros. Dotada para las letras, como Lucio, pero también, al contrario que el futuro escritor excursionista, para el canto y la música, aprendió rápidamente idiomas, y, según se ha contado repetidamente, habría actuado siendo aún una niña como traductora e intermediaria entre el gobernador (sin duda orgulloso de las aptitudes de su sobrina) y el conde Walewski, enviado de Francia durante el tiempo del bloqueo al puerto de Buenos Aires.

Mediación, traducción, contacto permanente con el extranjero, así como el refinamiento y el cosmopolitismo que le otorgaron sus viajes y una amplia cultura letrada, han de marcar el destino de Eduarda, pero no implicarán nunca el abandono de una profunda identidad criolla vinculada al pasado federal de su familia, al mundo rural, y al legado de la antigua tradición hispánica; la confluencia de ambas corrientes contribuye a explicar la síntesis comprensiva que se opera en su obra y los debates que la cruzan. Casada con el diplomático Manuel Rafael García Aguirre, acompañará a su marido a Europa y a los Estados Unidos de Norteamérica. Escribirá varios

libros –uno de ellos: *Pablo, ou la vie dans les Pampas* (1869), en lengua francesa, durante su estadía en ese país–; tendrá seis hijos, algunos de los cuales llegarán a la mayoría de edad sin haber pisado la tierra de sus padres. No obstante, Eduarda se esforzó siempre por mantener una relación constante con su público lector argentino. Desde sus años juveniles, lo hizo a través del periodismo[1], con artículos y crítica de arte (colaboró en *La Flor del Aire, El Alba, El Plata Ilustrado, La Ondina del Plata, La Gaceta Musical* y *El Nacional*, que no eran publicaciones exclusivamente femeninas). También dio a conocer sus novelas en la prensa: *El médico de San Luis*, y *Lucía Miranda. Novela histórica*, aparecieron ambas en 1860 y en el diario *La Tribuna*, por entregas, como era común entonces. Ambas fueron firmadas con el pseudónimo «Daniel», luego el nombre de su cuarto hijo, quien dejaría de ella, en sus *Memorias*, una imagen tan fascinada como entrañable. *Pablo ou la vie dans les Pampas* se dio a conocer, asimismo, en *La Tribuna*, gracias a la traducción hecha por su hermano Lucio. Su libro *Cuentos* (1880) fervorosamente elogiado por Sarmiento, inauguró en el Río de la Plata la narrativa para niños; los relatos de *Creaciones* (1883) cruzaron una sutil percepción psicológica introspectiva con situaciones fantásticas y alegórico-simbólicas. Su último texto narrativo conocido es la novela corta *Un amor* (1885). Su rica experiencia de «nómade» (como la llama Bonnie Frederick, en tanto viajera que no es sólo «turista» sino que debe volver a instalar su casa de país en país) motivó uno de sus libros más interesantes, y muy atípico, por cierto, entre las escritoras argentinas de la época: los *Recuerdos de viaje* (1882) basado en sus dos residencias en los Estados Unidos. Escribió también algunas obras de teatro: *La Marquesa de Altamira* (que se representó y se editó en Buenos Aires en 1881), *María, El Testamento, Ajenas Culpas, Los Carpani* (inéditos) y compuso canciones y piezas musicales. Según Daniel, depositario de los archivos familiares, muchas producciones suyas de diversa índole se extraviaron junto con el baúl en donde estaban guardadas.

En tanto propuesta estética, los textos de Mansilla alcanzan un grado de elaboración notable, aun novelas juveniles, como la *Lucía Miranda:* extensa y ambiciosa, de compleja estructura, que incluye recursos como la narración en abismo, y un tejido simbólico de reverberaciones e indicios (intratextuales e intertextuales) capaz de vincular mundos, historias y personajes distantes. Mansilla no se limita a recrear el episodio –presumiblemente legendario– narrado por Ruy Díaz de Guzmán en su crónica rioplatense *La Argentina*

[1] *Ver el trabajo de Lea Fletcher en este dossier.*

manuscrita (1612), dota a Lucía de un pasado y una genealogía; reconstruye, a partir de una cuidada investigación histórica, la España de Carlos V; su heroína crece, cambia, evoluciona, en esta verdadera «novela de formación» femenina, con dimensiones ni siquiera avizoradas por el cronista. Pero su obra más lograda es, seguramente, *Pablo ou la vie dans les Pampas*, que, dentro de una poética aún romántica, equilibra reflexión y narración, descripción y drama, realismo y emoción sobrenatural, en una trama de fuerte interés con culminación trágica. Igual intensidad, así como un notable despliegue de matices psicológicos y el ejercicio de la ironía, se advierten en sus cuentos.

En lo que hace al debate de ideas, Eduarda polemiza en sus textos –para desacreditarlas– con las series de rígidas oposiciones positivo-negativas «civilización/ barbarie», «unitarios/ federales», «ilustrados/ bárbaros», «europeos/ americanos», «ciudad/ campaña», sin aceptar de manera irrestricta el ideal vigente del progreso como *ultima ratio*. Analiza sus asimetrías y sus claroscuros, y se sitúa del lado de los llamados «bárbaros» para ver en ellos, antes bien, las marcas de la opresión y de la exclusión. Y esto antes que su hermano Lucio y que José Hernández, ya a partir de *El médico de San Luis*, donde la desdichada historia del gaucho Pascual se refuerza con el alegato dirigido a los legisladores desde la voz narradora, para denunciar la «barbarie de la civilización» contra los desposeídos: «Acusáis en vuestra vanidosa ignorancia al gaucho de cruel y sanguinario; acaso os creéis vosotros de otra raza, de otra especie; olvidáis lo que es ese gaucho, a quien medís con la vara de vuestra justicia, igual para uno de vuestros hijos, que para uno de esos desgraciados, que jamás oyó pronunciar esa palabra justicia, sino con el terror que a ellos les inspira la fuerza...» (p. 135). En las obras de Eduarda no sólo hay gauchos federales sino unitarios (como los hubo en la realidad); así, su héroe Pablo (enamorado de la hija de un estanciero federal y correspondido por ella). Y los unitarios pueden ser instruidos y magnánimos, como el comandante Vidal, pero también brutales, como el coronel Moreyra (alias «El Duro»), despiadado y analfabeto, que mandará fusilar arbitrariamente a Pablo. En realidad, ambos bandos se asemejan demasiado en la ferocidad simétrica, que no aparece aquí como una cuestión de divisas sino como una práctica social común. La gran ciudad, lejos de ser el «oasis» civilizado, resulta un desierto peor que el de la Pampa para el menesteroso sin amigos ni influencias. Y, en fin, la narradora no deja de recordarles admonitoriamente a los europeos que también ellos han sido «bárbaros» en su voluntad de exterminio, y que lo son todavía, hasta extremos no alcanzados por los gauchos vernáculos. En suma –concluye– los numerosos inmigrantes europeos que la Argentina recibe llegan a ella sin duda huyendo de males que aquí se desconocen.

La consideración del aborigen oscila más: desde el héroe sensitivo, dotado de nobles cualidades susceptibles de cultivo (Marangoré, en *Lucía Miranda*), a la comunidad que recibe a los expulsados del injusto orden «civilizado» (*El médico de San Luis*), o al invasor que roba y devasta (Siripo, o o el cacique de *Pablo...*). Pero aun en este caso no se exime de cierta responsabilidad a los cristianos: o porque no han sabido prever la tragedia y amparar a los suyos a tiempo, absortos en su afán de gloria y aventuras (*Lucía Miranda*) o porque ellos mismos degradan a los aborígenes y los complican en sus guerras, haciéndolos instrumento de sus venganzas contra el partido opuesto (*El médico de San Luis, Pablo...*); tampoco falta la cautiva que prefiere quedarse con su captor ranquel antes que regresar con su marido (la mujer del capataz, en *Pablo...*)

Pero tal vez el mayor aporte de la novelista radica en haber enfocado *desde dentro* el otro lado de la épica, del coraje viril: la lucha inadvertida de las mujeres, condenadas al abandono y a la espera de los hombres que parten a la guerra, así como al aislamiento y la ignorancia que las convierten en «parias del pensamiento», «almas prisioneras» «verdaderas desheredadas» sujetas a las «luchas desgarrantes de las pasiones humanas», sin contar con las herramientas culturales para comprenderlas y dominarlas. Destinadas a vivir en función de los varones, y privadas de lo único que en tal contexto da sentido y objetivo a sus vidas: la maternidad, muchas heroínas de Eduarda encuentran en la locura la única reparación posible, sin cejar (como Micaela, la madre de Pablo) en un reclamo ya inútil de justicia por los hombres o los hijos que les han arrebatado.

No significa esto que Mansilla desconociese la influencia femenina en la organización íntima de las sociedades iberoamericanas, dentro y fuera del núcleo doméstico (tuvo los mejores ejemplos en su familia materna, compuesta de mujeres influyentes, desde su abuela Agustina López de Osornio, ante quien el Restaurador se arrodillaba, en la plenitud de su poder, para pedir perdón, hasta su propia y voluntariosa madre o su prima Manuelita, *factotum* diplomático del gobierno rosista). Pero, si en *El médico de San Luis* destaca la «superioridad» de las mujeres como agentes de cambio y de renovación cultural, señala también que esto sucede mientras no sean madres: entonces suelen dejar de ser oídas. Es necesario, pues, arrancar a la figura materna de su paralizante asociación con el atraso, la rémora, las convenciones, y «robustecer la autoridad maternal» como punto de partida para evitar la disolución social y la anarquía. Lejos todavía del feminismo y del sufragismo, Eduarda no pidió para las mujeres derechos políticos. Pero confiaba, como la Harriet Beecher Stowe de quien nos habla Jane Tompkins, en el advenimiento de una «revolución doméstica». Desde

la cocina o desde la sala, la dueña de casa podía y debía constituirse en eficaz formadora de costumbres, ejerciendo una acción educativa basada en la tolerancia y la justicia, lo único capaz de evitar las guerras intestinas. Ya su recreación de Lucía Miranda, lejos de presentarla como mera víctima pasiva le adjudica un papel regulador y transformador, de gran proyección simbólica. El afán de Mansilla no es meramente arqueológico sino prospectivo: señalar el posible papel futuro de las mujeres en la nueva Argentina que ansía convertirse en una república moderna. Así, lo que se privilegia en su relato no es la trágica situación final de Lucía, cautiva, sino su aptitud como *lectora* y *educadora, portavoz de una tradición cultural,* introductora de valores morales y estéticos, y de prácticas técnicas. Ya en las Indias, es la primera en actuar como lenguaraz o intérprete. También media en los conflictos surgidos en el contingente español, busca el acuerdo por sobre las rebeldías, anima y conforta. La novela de Mansilla coloca en primer plano la función educativa de la *conversión*, desplazando a la función épica. El sujeto heroico masculino y guerrero cede su tradicional protagonismo en la «cultura cimarrona» rioplatense (Assunção *dixit*), ante un sujeto mujer que combina rasgos de heroísmo moral (Lucía animando a Sebastián desde la hoguera) con un liderazgo basado en las palabras que salen de su boca «cual mana de la fuente que da vida, el agua cristalina y transparente» (p. 289) se dice, vinculando al *logos* con una simbología femenina y materna. El «prestigio social» negado universalmente a las funciones desempeñadas por mujeres (Pierre Bourdieu), sean ellas cuales fueren, se vuelca sin retaceos sobre Lucía Miranda.

Ésta es la gran novedad de la novela de Mansilla con respecto a Ruy Díaz, que también la diferencia de la novela contemporánea (1860) de Rosa Guerra, donde el modelo femenino es más acentuadamente sumiso y convencional, pues su excelencia ética, su «mérito» se miden ante todo por la capacidad de sufrimiento. Mientras que en el texto mansilliano se destacan las cualidades activas de Lucía (inteligencia, astucia, entereza, desenvoltura, valor heroico), Guerra se concentra sobre la triste gloria del martirio. Por lo demás, en Mansilla, la enseñanza de Lucía deja semilla en la joven aborigen Anté, que junto a su amado Alejo, español, escapará de la masacre final del Fuerte Sancti Spiritu para fundar una nueva comunidad mestiza. El linaje femenino, que no sólo reproduce los cuerpos sino la cultura, se coloca así en el centro, puntal del equilibrio de la Argentina naciente que enlazará tradición e innovación en una voz de mujer, persuasiva y autorizada.

Pero no es en una sociedad hispanoamericana donde Eduarda Mansilla encuentra algo cercano a su utopía educadora femenina, sino paradójica-

mente, en un país distante sobre el que ella ha volcado una mirada mucho más crítica que la exaltación sarmientina. Eduarda, traductora cultural, pero traductora «rebelde», sabe elegir, en una sociedad que le parece, en otros aspectos, de brutal pragmatismo, aquello que podría modificar positivamente la vida criolla. Es que la *Yankeeland* evocada con ironía en *Recuerdos de viaje*, también resulta ser para el «segundo sexo», el país por excelencia de la autodeterminación y la autoestima: «La mujer americana practica la libertad como ninguna otra en el mundo, y parece poseer una gran dosis de *self-reliance*» (p. 117). Dos son sus ámbitos de acción, que parecen opuestos, pero que, desde el análisis de Eduarda (no así desde la mirada de Sarmiento, menos perceptiva) están unidos por un hilo secreto. Las solteras tienen la calle, la vida pública, el desprejuiciado *flirt*. Las madres reinan en el *home*. Las muchachas *yankees* tienden a adornarse en exceso, y a pesar de ser delgadas, comen y beben también en abundancia («como héroes de Homero», p. 48) manjares no precisamente delicados (leche y tortugas de tierra en vez de crema y plantillas). Pero esta desmesura «antifemenina» las lleva también hacia ámbitos vedados para las mujeres de otras culturas: los viajes, que pueden emprender sin compañía, la libre elección amorosa, la frecuentación personal no vigilada durante los noviazgos o relaciones sentimentales, la posibilidad –sin deshonra– del divorcio; el trabajo profesional. Ante el divorcio, Eduarda (que en el momento de la escritura estaba en la práctica separada de su marido) lejos de tomar partido por la posición de la iglesia católica en la que se había educado, insinúa una simpatía o comprensión prudentes: «La familia, tal cual hoy existe –predice con clarividencia– habrá de pasar, a mi sentir, por grandes modificaciones, que encaminen y dirijan el espíritu de los futuros legisladores, para cortar este moderno nudo gordiano.» (p.141). Frente al trabajo profesional femenino no encuentra sino elogios. Es el ansiado reemplazo de la «cruel servidumbre de la aguja» por la libertad de la pluma. No parece mucho, para el criterio actual, lo que esas norteamericanas han logrado: encargarse de los artículos edificantes en los periódicos dominicales («esa literatura sencilla y sana, que debe servir de alimento intelectual a los habitantes de la Unión, en el día consagrado a la meditación», p. 120); traducir los anticipos de nuevos libros extranjeros; ser cronista de modas en las fiestas sociales. Sin embargo, tales funciones pagas (a las que no accedían entonces las literatas porteñas) tienen para Eduarda un alcance sutil: constituirse en *formadoras de opinión*. «Las mujeres –afirma– influyen en la cosa pública por medios que llamaré psicológicos e indirectos» (p.120), uno de los cuales es el periodismo. Si su hermano Lucio dijo alguna vez «hay héroes porque hay mujeres», Eduarda pinta un

varón *yankee* dependiente de los deseos y necesidades de sus madres, hermanas, esposas, hijas. La «barbarie» estadounidense acaba donde empieza la rendida cortesía y la deferencia varonil hacia mujeres y niños. Los hombres, absolutamente sensibles a la crítica femenina, son capaces de cambiar de conducta ante juicios como los de la escritora inglesa Mrs. Trollope, que censura el hábito masculino local de «sentarse con los pies más altos que la cabeza» (p.118).

Eduarda observa, en las señoras *yankees* de cierta edad, un notorio apartamiento de la vida social que las recluye en la intimidad hogareña. Cuando se las interroga acerca de sus madres, las jóvenes alegres, a las que acompañan sólo sus galanes, responden con naturalidad: *She is an invalid* (p.167). ¿Significa esto que las señoras han perdido poder, o libertad? La «invalidez» o enfermedad, más metafórica que real, es más bien un retiro voluntario que no por eso las priva de ser los árbitros de sus familias. En este sentido, la pintura más acabada de un *home* modelo –con una madre *físicamente inválida*– se nos muestra en el penúltimo capítulo. Este modelo se sitúa en Brooklyn, entonces un barrio apartado de Nueva York, donde hay «jardines a la antigua y *cottages* sin pretensión», «siéntese allí la tranquilidad, la paz de la familia inglesa, tal cual la pinta el autor del VICARIO DE WAKEFIELD» (185). La referencia a este libro, inspirador de *El Médico de San Luis,* su primera novela, no es casual.

En este entorno todo es plácido, modesto, artístico, virtuoso, pleno de armonía. Las jóvenes se visten con sencillez puritana, no exenta de distinción. No son *fast* –esto es, las que cambian con facilidad, tanto de traje como de novio–. Pero las miradas de Eduarda recaen, una y otra vez, sobre la madre: «una bellísima anciana, paralítica, de tez delicada y facciones finas» (p. 186); la «belleza de la familia», cuya «voz dulcísima» es la única que imparte órdenes: «Niñas, abran el piano y toquen, que la señora no viene a fastidiarse». Será obedecida de buen grado por sus hijas; también la invitada accede con gusto al pedido de la dama, que le solicita repetir, cuando canta, una pieza de Iradier. Otra madre aparece pronto en el escenario: nada menos que la de Eduarda, evocada por el padre de familia, que ha sido marino y ha estado en el Río de la Plata: «*She was divine (era divina!)* repetía él, entusiasta, 'y nunca la olvidaré, *opening* (rompiendo) el baile con el Comodoro Golborough» (p. 189).

Más allá de las utopías integradoras, las ficciones de Mansilla no son fantasías complacientes; exhiben todas las dificultades –a menudo insolubles– de los cruces y las alianzas: de etnias, de clases, de géneros, de culturas, de religiones. Muestran los pies de barro del ídolo del Progreso cuando no es acompañado por la justicia; ironizan sobre los desengaños del

amor, y se estremecen con el misterio inquietante del destino humano, que las traspasa con un *pathos* trágico, un hálito de «fatalidad».

Su propia vida no careció de paradojas. Mundana y sofisticada, frecuentó los más altos círculos sociales del extranjero, asistió a la corte de Eugenia de Montijo, fue amiga de los jóvenes Orléans, nietos del Rey Luis Felipe; conoció a los presidentes Lincoln y Grant, a la reina Isabel II (en su trono y destronada), a Alejandro Dumas y a Rossini. Recibió los elogios de Victor Hugo, fue invitada, por la fama de sus talentos, a integrar la corte del príncipe Federico Carlos de Prusia y compartió escenarios de salón con la célebre contralto Alboni. Pero el eje fundamental de sus afectos, de su obra, y de su misión intelectual, fue siempre el vasto e ignorado país del Sur donde había nacido. Como Nora Helmer, su contemporánea, dejó a su familia y salió de su «casa de muñecas» en 1879 para viajar, sola, a la Argentina, donde permaneció hasta 1884. En ese período publicó nuevos libros y reeditó otros. Trabajó intensamente para darse a conocer en su patria como artista. Sin embargo, sus últimos años fueron de silencio literario. No recuperó la armonía familiar (la separación de su marido sería definitiva, y llegarían a un acuerdo por la tenencia de los hijos). Luego de acompañar en muchos de sus viajes a su hijo Daniel, también diplomático, se instaló definitivamente en Buenos Aires, donde murió un mes de diciembre de 1892, poco antes de la Navidad, quizá agobiada por un sentimiento de íntimo fracaso que la llevó a asentar en una carta la voluntad expresa de que no se reeditaran sus obras.

Por fortuna, la posteridad argentina, heredera de la tradición literaria que ella contribuyó a fundar, ha decidido ser desobediente.

Bibliografía

Las Periodistas

AUZA, NÉSTOR TOMÁS. *Periodismo y feminismo en la Argentina. 1830–1930*, Bs. As., Emecé, 1988.

— «*El Plata Ilustrado* (1871-1873). Semanario de literatura, artes, modas y ciencias», *La Prensa*, Bs. AS., 6/11/1965.

BELLUCCI, MABEL. «El fenómeno de las periodistas en la Argentina desde 1830 a 1854», en *Mujeres y escritura*, Ed. Puro Cuento, 1989, pp. 31-34.

— «Pioneras en el periodismo», *Todo es Historia*, Bs. As. Nov. 1998, nº 376, pp. 72-75.

BRITOS DE DOBRANICH, OFELIA. «Rosa Guerra y ‘La Camelia’». Bs. As., *Atlántida*, dic. 1948, p. 48.

— «Ha transcurrido más de un siglo desde la aparición de ‘La Camelia’», *La Nación*, Bs. As., 18/1/1970.

CAMINOS, MARÍA F. «Periodismo femenino», en *Primer Congreso Femenino Internacional de la República Argentina. Historia, Actas y Trabajos.* Organizado por la Asociación «Universitarias Argentinas», Imprenta A. Ceppi, 1911.

HEROS DE MÜLLER, PATRICIA DE LOS. «Cuatro revistas femeninas del siglo pasado», *Todo es Historia,* Bs. As., Nº 224, Dic. 1985, pp. 64-71.

DI CARLO, ADELIA. «La mujer en el periodismo nacional», *Plus Ultra,* Bs. As., 30/6/1926.

— «El periodismo femenino literario en la República Argentina hasta el año 1907», *Caras y Caretas,* Bs. As, 9/7/1932.

EL DIARIO, «La prensa argentina. Contribución a su historia», Edición extraordinaria, 4 de enero de 1933.

FERNÁNDEZ, RÓMULO. *Historia del periodismo argentino,* Bs. As., Librería Perlado Editores, 1943.

FERNÁNDEZ LATOUR, OLGA. «Periódicos femeninos en Buenos Aires. Contribución a su estudio». En *VI Congreso Internacional de Historia de Anérica, 1980,* Bs. As., Academia Nacional de la Historia, t. VI, pp. 131-141, 1982.

FERRO, LUCÍA. *Las socialistas que hicieron futuro. Humanidad Nueva. Tribuna Femenina. Nuestra Causa. Vida Femenina. Ciudadana.* Bs. As., Agencia Periodística Cid, 1996.

GALVÁN MORENO, C. *El periodismo argentino. Amplia y documentada historia desde sus orígenes hasta el presente,* Bs. As., Claridad, 1944.

LA VOZ DE LA MUJER. *Periódico comunista–anárquico.* Quilmes, Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

MUCCI, CRISTINA. «El texto indiferenciado», en *Mujeres y escritura,* Bs. As., Ed. Puro Cuento, 1989.

PALCOS, FANNY. «Un periódico femenino de antaño» [La Camelia], en *La mujer y su destino,* Bs. As., Editorial Elevación, 1951.

PEREYRA, WASHINGTON. *La prensa literaria argentina. 1890-1919,* T. I, Bs. As., Librería Colonial, 1993.

PUJATO CRESPO, MERCEDES. «Historia de las revistas femeninas y mujeres intelectuales que les dieron vida», en *1er Congreso de Señoras de América del Sud. Iniciado y organizado por el Consejo Nacional de Mujeres de la República Argentina,* Bs. As., Imprenta Europea de M. A. Rosas, 1910.

SOLARI AMONDARAIN, ISMAEL. «Las primeras mujeres periodistas en la Argentina», *La Prensa,* Bs. As., 5/6/1938.

SOSA DE NEWTON, LILY. «Incorporación de la mujer al periodismo en la Argentina», II Simposio Internacional de Literatura Femenina de Latinoamérica, Siglo XX», San José, Costa Rica, Instituto Literario y Cultural Hispánico, California State University, Los Ángeles, 1985, Juana Alcira Arancibia ed. T. I, p. 263.

— «Cartas de lectoras en los periódicos del siglo XIX», Bs. As. *Feminaria Literaria,* Año VIII, nº 14, junio 1995.

— «Cien años de periodismo», en *Historia de las mujeres en la Argentina, Bs. As.,* Taurus, 2000, t. I, pp. 172–187.

VERDEVOYE, PAUL. *Costumbres y costumbrismo en la prensa argentina. Desde 1801 hasta 1834*. Bs. As., Academia Argentina de Letras, 1994, Cap. «Condición de la mujer», pp.367-452.

Las Poetas

MAUBÉ, JOSÉ CARLOS y ADOLFO CAPDEVIELLE (h.), comps., ROSA BAZÁN DE CÁMARA, intro. *Antología de la poesía femenina argentina.* Buenos Aires, Impresores Ferrari hnos., 1930.

PERCAS, HELENA. *La poesía femenina argentina (1810-1950).* Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1958.

Revistas de y/o para mujeres del siglo XIX consultadas: *La Aljaba* (1830-1831), *La Camelia* (1852), *Album de Señoritas* (1854), *La Ondina del Plata* (1875-1879, pero yo solo pude consultar hasta 1876), *La Alborada del Plata* que cambió su titulo a *Alborada Literaria del* Plata (1878-1880), El *Álbum del Hogar* (1878-1880), *El Pensamiento* (1895, desde el Nº 3) y *Búcaro Americano* (1896-1906).

Juana Manuela Gorriti

Sueños y realidades. Buenos Aires, Casavalle, 1865 (2 vols.). Introducción de José María Torres Caicedo, edición y epílogo de Vicente Gil Quesada.

Biografía del General Don Dionisio de Puch, París, Imprenta Hispano-Americana de A.E. Rochette, 1868.

Panoramas de la vida. Buenos Aires, Casavalle, 1876 (2 vols.). Prólogo de Mariano Pelliza.

Misceláneas. Buenos Aires, Impr. de Biedma, 1878. Introducción y biografía a cargo de Pastor S. Obligado.

El mundo de los recuerdos. Buenos Aires, F. Lajouane, 1886.

Oasis en la vida. Buenos Aires, F. Lajouane, 1888.

La tierra natal. Buenos Aires, F. Lajouane, 1889. Prólogo de Santiago Estrada;

Cocina ecléctica. Buenos Aires, F. Lajouane, 1890.

Perfiles. Buenos Aires, F. Lajouane, 1892.

Veladas literarias de Lima, 1876-1877. Buenos Aires, Impr. Europea, 1892;

Lo íntimo. Buenos Aires, Ramón Espasa, s/f (aparecida póstumamente, [1893?]). Prólogo de Abelardo Gamarra.

Existe una edición en 6 volúmenes al cuidado de Alicia Martorell: *Obras Completas*, Salta, Fundación Banco del Noroeste, 1992-1999.

Sobre Juana Manuela Gorriti

AGUIRRE LAVAYÉN, JOAQUÍN. *En las nieves rosadas del Ande*, Bolivia, Santa Cruz de la Sierra, 1991. Novela.

ALAMPRESE, R.E. *Juana Manuela Gorriti*, Buenos Aires, s/e, 1935.

CHACA, DIONISIO. *Historia de Juana Manuela Gorriti*, Buenos Aires, El Centenario, 1940.

CONDE, ALFREDO O. *Juana Manuela Gorriti; Dolor, belleza, trabajo, patriotismo*, Buenos Aires, Gilabert, 1939.

EFROM, ANALÍA. *Juana Gorriti. Una biografía íntima*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

MERCADER, MARTA. *Juanamanuela mucha-mujer.* Buenos Aires, Sudamericana, 1980. Novela.

Juana Paula Manso

Anales de la Educación Común, Vol. VII, N°1 de febrero de 1869.

O Jornal das Senhoras, Brasil, 1952.

La familia del Comendador, Buenos Aires, 1854.

Compendio de la Historia de las Provincias Unidas del Río de la Plata, Buenos Aires, 1862.

La Revolución de Mayo de 1810, Buenos Aires, 1864.

«Cartas de Juana Manso a Mary Mann», originales del Museo Sarmiento.

Sobre Juana Manso

SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO. *Obras completas*, tomo LII, Buenos Aires, 1902.

LEWKOWICZ, LIDIA, F. *Juana Paula Manso (1819-1875), una mujer del siglo XXI*, Buenos Aires, Editorial Corregidor, 2000.

Eduarda Mansilla

El médico de San Luis (1ª ed 1860), Buenos Aires, Eudeba, 1962.

Pablo, ou la vie dans les Pampas, Paris, Lachaud, 1869. Traducción: *Pablo, o la vida en las Pampas.* de Alicia M. Chiesa, Buenos Aires, Confluencia, 1999.

Cuentos, Buenos Aires, Imprenta de la República, 1880.

Recuerdos de viaje (tomo 1, 1ª ed 1882), Buenos Aires, El Viso, 1996.

Creaciones, Buenos Aires, Imprenta Alsina, 1883.

Un amor, sin mención de editor y lugar, 1885.

Sobre Eduarda Mansilla.

BATTICUORE, GRACIELA. «Itinerarios culturales. Dos modelos de mujer intelectual en la Argentina del siglo XIX», *Revista de crítica latinoamericana*, Año XXII, nº 43-44, Lima-Berkeley, 1996, pp. 163-180.

FLETCHER, LEA. «Patriarchy, Medicine and Women Writers in Nineteenth-Century Argentina», *The Body and the Text. Comparative Essays in Literature and Medicine.* Edited by Bruce Clarke and Wendell Aycock, Texas, texas Tech university Press, 1990, pp. 91-101.

FREDERICH, BONNIE. «El viajero y la nómada: los recuerdos de viaje de Eduarda Mansilla y Lucio Mansilla», *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria, 1994, pp. 246-252.

GARCÍA-MANSILLA, DANIEL. *Visto, oído y recordado*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1950.

GUERRERO, CÉSAR. «Eduarda Mansilla de García», en *Mujeres de Sarmiento*, Bs. As., Chiesino, 1960, p. 292.

LOJO, MARÍA ROSA. «El imaginario de las Pampas en francés: de Eduarda Mansilla a Guillemette Marrier», *La función narrativa y sus nuevas dimensiones*, Buenos Aires, Centro de Estudios de Narratología, 1999, pp. 339-347.

— *Una mujer de fin de siglo*, Buenos Aires, Planeta, 1999. Novela.

— «Eduarda Mansilla: entre la 'barbarie' *yankee* y la utopía de la mujer profesional». En *Voces en conflicto, espacios de disputa*, VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Departamento de Historia, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2001. Coordinación Editorial: Ana Lía Rey. CD.ROM.

— «Naturaleza y ciudad en la novelística de Eduarda Mansilla», en Javier de Navascués (ed.): *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 225-258.

MANSILLA, LUCIO VICTORIO. *Mis memorias. Infancia-Adolescencia*. Estudio Preliminar de Juan Carlos Ghiano, Buenos Aires, Hachette, 1954.

MIZRAJE, MARÍA GABRIELA. «Eduarda Mansilla o la familiaridad del triunfo», *Argentinas: de Rosas a Perón*, Buenos Aires, Biblos, pp. 129-151.

MOLINA, HEBE BEATRIZ. «*El médico de San Luis,* de Eduarda Mansilla», *Revista de Literaturas Modernas,* Vol. 26 (1993), pp. 80-100.

SOSA DE NEWTON, LILY. «Eduarda Mansilla de García, narradora, periodista, música y primera autora de literatura infantil», *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, (comp. Lea Fletcher), Buenos Aires, Feminaria Ed., 1994, pp. 87-95.

VIÑAS, DAVID. «Eduarda Mansilla, una excursión a los yankees en 1860», *De Sarmiento a Dios. Viajeros argentinos a USA*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, pp. 51-86.

Bibliografía General

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE. *Estudio sobre escritores de América*, Buenos Aires, Editorial Raigal, 1954.

ARMSTRONG, NANCY. *Deseo y ficción doméstica*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1991.

ASSUNÇÃO, FERNANDO. *Historia del gaucho*. Buenos Aires: Claridad, 1999.

DENEGRI, FRANCESCA. *El Abanico y la Cigarra. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*, Lima, IEP Ediciones (Instituto de Estudios Peruanos), 1996.

MASIELLO, FRANCINE. *Between Civilization and Barbarism: Women, Nation, and Literary Culture in Modern Argentina*, Lincoln, NE, University of Nebraska Press, 1992.

— comp. e intro., *La mujer y el espacio público. El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX,* Bs. As., Feminaria Editora, 1994.

FREDERICH, BONNIE, comp. e intro. *La pluma y la aguja: las escritoras de la Generación del '80*. Buenos Aires, Feminaria Editora, 1993.

— *Wily Modesty. Argentine Women Writers, 1860-1910*. Tempe, AZ, EE.UU, ASU, Center for Latin American Studies Press, 1997.

MANSILLA, LUCIO. *Rozas*. Buenos Aires, Malinca Pocket, 1964.

MATURANA, HUMBERTO R. *El árbol del conocimiento*, Editorial Universitaria Santiago de Chile, 1990.

MIZRAJE, MARÍA GABRIELA. *Argentinas de Rosas a Perón*, Buenos Aires, Biblos, 1999.

ROJAS, RICARDO. «Las mujeres escritoras», *Historia de la Literatura Argentina*, Volumen VIII: Los Modernos, II, Buenos Aires, Kraft, 1960, Cap. XVII, pp. 474-493.

SOSA DE NEWTON, LILY. *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*, Bs. As., Plus Ultra, 1986.

— *Narradoras argentinas*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1995.

SZURMUK, MÓNICA (ed). *Mujeres en viaje. Escritos y testimonios.* Buenos Aires, Extra-Alfaguara, 2000.

TOMPKINS, JANE. «Sentimental Power: *Uncle Tom's Cabin* and the Politics of Literary History». *Sensational Designs*, New York-Oxford: Oxford University Press, 1985, pp. 123-146.

GRATIS



Nosotros regalamos Fonógrafos, Anillos de oro, Relojes y otras valiosas alhajas á los que nos ayuden á nombrar agentes y á popularizar Azul Perfumado.

Este fonógrafo reproduce la última música, cantos, discursos y orquestas. Está construído para tomar cualquier tamaño de discos, y está provisto de un motor muy fuerte. La caja mide 28x28x16 centímetros, y está hecha de roble y caoba altamente lustrada.

La corneta de ampliación, de metal, está hermosamente decorada, y mide 50 centímetros de largo por 40 en la boca.

CONDICIONES:

Mándenos su nombre y dirección, y nosotros le mandaremos tres docenas de paquetes de Azul. Usted entonces venderá el Azul á sus amigos, á 30 centavos el paquete, y nos devolverá el dinero recibido. Nosotros en seguida le remitiremos, libre de todo gasto, los valiosos premios que usted elija de nuestro catálogo de premios, que remitimos junto con el Azul.

Pagamos todos los gastos de transporte tanto del Azul como de los premios. Mercaderías no vendidas se podrán devolver. Azul en hoja se vende rápidamente, puesto que es de uso fácil y económico. Embellece y da vida á la ropa y blanquea sin perjuicio alguno á los tejidos más finos.

Esta es la mayor y más legítima oferta **GRATIS** hecha en cualquier tiempo, y usted quedará encantado con nuestros premios. Escriba en seguida. Nada le cuesta hacer la prueba.

COMPAÑÍA AZUL ARGENTINA

Bmé. MITRE, 2756 - Buenos Aires

PUNTOS DE VISTA

SITIANDO LA PLAZA



—Es inútil caballeros, no pienso casarme con nadie.

PRIMERA MARCA DE CIGARRILLOS FINOS
DE LA REPÚBLICA
LIBRE DE **MONOPOLIOS** O **TRUSTS**

Bahía de Todos los Santos, guía de calles y misterios*

Jorge Amado

Invitación

Cuando la viola gima en las manos del *seresteiro*[1] en la calle trepidante de la ciudad más agitada, no sientas, muchacha, ni un instante de indecisión. Acude a la llamada y ven. Bahía te espera para su fiesta cotidiana. Tus ojos se anegarán de encanto, pero también se entristecerán ante la miseria que sobra en estas calles coloniales donde se elevan, violentos, flacos y feos, los rascacielos modernos.

¿Oyes? Es la llamada insistente de los *atabaques*[2] en la noche misteriosa. Si vienes, tocarán todavía más alto el poderoso ritmo de la llamada del santo y los dioses negros llegarán desde las selvas de África para danzar en tu honor. Con sus mejores galas, bailarán las inolvidables danzas. Las *iaôs*[3] cantarán en yoruba los cánticos de salutación.

Los *saveiros*[4] soltarán las velas y orientarán el rumbo mar adentro de tempestades. Del viejo fuerte llegará música antigua, vals olvidado que sólo el exsoldado recuerda. Los vientos de Yemanjá serán dulce brisa en la noche estrellada. El río Paraguaçú murmurará tu nombre y, de repente, las campanas de las iglesias tocarán Avemarías aunque el crepúsculo ya haya pasado con su desesperada tristeza.

En el Mercado das Sete Portas, en pobres platos de lata te espera el *sarapatel*[5], oscuro y sabroso. Ahí están los cazos y las tinajas de barro que comprarás, las hamacas para la siesta, los ñames y la mandioca, la fruta de colores. Si vienes, la animación del mercado será otra, y beberemos *cachaça* con hierbas aromáticas.

* *Jorge Amado.* Bahia de todos os santos, guia de ruas e mistérios, *Rio de Janeiro: Record, 1991.*

1 *Compositor de serenatas* (serestas).

2 *Tambores.*

3 *Las muchachas novicias en un* candomblé. Candomblé: *religión de los negros yorubas de Bahía y las celebraciones en honor a sus santos, los* orixás.

4 *Barcas de transporte de mercancía y pesca.*

5 *Guiso hecho de vísceras y cocido en sangre de cerdo o cordero.*

Las casas te esperan. Los azulejos llegaron de Portugal y hoy, deslucidos, son aún más bonitos. Dentro, la miseria cuchichea en las escaleras por donde corretean las ratas, por cuartos inmundos. Cuando el sol las alumbra al mediodía, las piedras con las que los esclavos pavimentaron las calles tienen un barniz de sangre. Sangre de esclavo que corrió por esas piedras en los días de ayer. En los caserones vivían los señores del azúcar. Ahora son los palacios más abyectos del mundo.

Verás las iglesias, preñadas de oro. Dicen que hay trescientas sesenta y cinco. Quizás no sean tantas, pero, ¿qué más da? ¿Qué importa la verdad cuando se trata de la ciudad de Bahía? Nunca se sabe lo que es verdad o leyenda en esta ciudad. En su misterio lírico y en su trágica pobreza, la verdad y la leyenda se confunden. Si subes al Tabuão, zona de mujeres que han perdido ya el último pedazo de esperanza en los quintos pisos de edificios deshechos, no sabrás decir si es una calle maravillosa y pintoresca, o si se trata de un hospital enorme, sin médicos, sin enfermeras, sin medicinas. ¡Ah! chica, esta ciudad de Bahía es múltiple y desigual. Su belleza eterna, sólida como la de ninguna otra ciudad brasileña, nace del pasado, revienta de carisma por los muelles, en las *macumbas*[6], en los mercados, por las callejuelas y en las laderas; su belleza es tan poderosa que se ve, se palpa y se huele, belleza de mujer sensual que esconde un mundo de miseria y de dolor. Chica, yo te enseñaré lo pintoresco, pero también te enseñaré ese dolor.

Ven y seré tu cicerone. Comeremos *vatapá*[7] picante y dulce de coco en el Mercado, sobre el mar. Seré tu guía, pero no te llevaré a los barrios ricos, con casas modernas y confortables, como Barra, Pituba, Graça, Vitória, Morro do Ipiranga. En autobuses repletos, iremos a la Avenida da Liberdade, barrio obrero donde descubrirás cómo la miseria oriental se repite en los caserones de las invasiones –Massaranduba, Coréia, Cosme de Faria, Uruguai–, iremos a los cortijos infames y cruzaremos los puentes de barro de los Alagados.

Tendrás un guía peculiar, muchacha. Conmigo no verás solamente la piel amarilla y bonita de la naranja. Verás también los gajos podridos que repugnan al paladar. Porque así es Bahía, una mezcla de belleza y sufrimiento, de hartura y hambre, de risas alegres y lágrimas heridas.

Cuando la viola gima en las manos del *seresteiro*, nacido en Bahía e hijo de su poesía y de su dolor, ni te lo pienses, porque la ciudad mágica te espera y yo seré tu guía de calles y misterios. Tus ojos se llenarán

[6] *Ceremonia religiosa de tradición africana.*
[7] *Plato típico de pescado o pollo, picante y aderezado con leche de coco.*

de encanto, tus oídos de historias que sólo los bahianos saben contar, tus pies pisarán los mármoles de las iglesias, tus manos tocarán el oro de São Francisco, tu corazón se acelerará al son de los *atabaques*. Pero también sentirás tristeza y rechazo, y tu corazón se apretará de angustia ante la procesión fúnebre de tuberculosos en esta ciudad, la de mejor clima y la de mayor porcentaje de tísicos de Brasil. Mujer, la belleza habita en esta ciudad misteriosa, pero tiene una compañera inseparable que es el hambre.

Si únicamente eres una turista ávida de nuevos paisajes y de novedades que vigoricen un corazón falto de emociones, si eres de las que buscan una pobre aventura rica, entonces no sigas a este guía. Pero si quieres verlo todo, con el afán de aprender y mejorar, si quieres realmente conocer Bahía, entonces, ven conmigo y te mostraré las calles y los misterios de la ciudad del Salvador, y te irás de aquí convencida de que este mundo está errado y que es necesario rehacerlo de nuevo. A lo mejor vuelves un día, y entonces habremos arreglado el mundo y sólo la alegría, la salud y la hartura cabrán en la belleza inmortal de Bahía.

Si amas a la humanidad y deseas ver Bahía con ojos de amor y comprensión, entonces ven conmigo. Reiremos juntos, y juntos nos sublevaremos. Cualquier catálogo oficial de turismo te dirá lo que costó el ascensor de Lacerda, la edad exacta de la catedral o el número total de milagros del Senhor do Bonfim. Pero yo te diré mucho más, porque te hablaré de lo de aquí, y de la poesía, y te mostraré el sufrimiento y la miseria.

Ven, Bahía te espera. Es una fiesta y es también un funeral. El *seresteiro* entona su llamada. Los *atabaques* saludan a Exu en la hora sagrada del *padê*[8]. Los *saveiros* cruzan el mar de Todos os Santos, y más allá está el río Paraguaçú. Es suave la brisa sobre las palmeras en las playas infinitas. Un pueblo mestizo, cordial, civilizado, pobre y sensible habita este paisaje de sueño.

Ven, Bahía te espera.

Se extiende el misterio sobre la ciudad como el aceite

Se extiende el misterio sobre la ciudad como el aceite. Pringoso, cualquiera lo nota. ¿De dónde viene? Nadie lo sabe con exactitud. Debe venir del latido de los candomblés en las noches de macumba. Del encanto de los

[8] *Ceremonia dedicada al dios Exu, y que precede a todas las del* candomblé.

lecheros y los panaderos que callejean por las mañanas. De las velas de los *saveiros* en el muelle del Mercado. De los Capitanes de Arena, aventureros de once años. De las incontables iglesias. De los azulejos, de las casas, de los negros risueños, de los pobres vestidos de colores. ¿De dónde viene ese misterio que envuelve la ciudad de Bahia?

La han llamado «Roma negra». «Madre de las ciudades de Brasil», es portuguesa y africana, llena de historias, legendaria, maternal y valerosa. En ella, el complejo de Edipo se hace objetivo, como en la leyenda de Yemanjá, la diosa negra de los mares. Los bahianos la aman como se ama a una madre y a una amante, con una ternura filial y sensual. Aquí están las grandes iglesias católicas y las basílicas, pero también están los grandes espacios del candomblé, el corazón de las sectas fetichistas de los brasileños. Si el Arzobispo es el Primado de Brasil, *pai*[9] Martiniano do Bonfim es una especie de Papa de las sectas negras de todo el país, y Mãe Menininha es la Papisa de todos los candomblés del mundo. Los *pais-de-santo* y las *mães-de-santo* de Bahía van a celebrar candomblés a Recife, a Rio y a Porto Alegre. Y como obispos en viaje pastoral, van acompañados de una enorme comitiva. Todo eso extiende un misterio denso sobre la ciudad que toca el corazón de cualquiera.

No hay otra ciudad como esta por más que se busque por los caminos del mundo entero. Ninguna posee sus historias, su lirismo, su atractivo, su honda poesía. Incluso entre la más espantosa miseria de las clases pobres nace la flor de la poesía, porque la resistencia de la gente está más allá de toda imaginación. De esa gente bahiana viene el lírico misterio de la ciudad, el misterio que completa su belleza.

La ciudad de Bahía se divide en dos: la ciudad alta y la baja. Entre el mar y la colina, la ciudad baja es la del comercio. Se suceden las empresas de exportación, los representantes de firmas de otros estados y del extranjero, los bancos, las sociedades anónimas, la Associação Comercial, el Instituto do Cacau. Antiguamente, cuando el mar no rompía en el muelle y llegaba hasta el *Café Pirangi*, esta parte de la ciudad era típicamente portuguesa, con sus caserones, sus azulejos, sus escaleras incómodas, con su característico olor a mercancías importadas en los almacenes y tiendas. Las calles más próximas a la colina y las laderas que parten en busca de la ciudad alta, las iglesias como la de la Conceição da Praia que vino de Portugal para ser levantada aquí, todo recuerda a las ciudades portuguesas. Pero en la parte conquistada al mar, lo que antes era el arenal del muelle,

[9] Pai-de-santo: *Sacerdote intermediario entre las divinidades afrobrasileñas y los fieles en los candomblés.*

las construcciones modernas ya no recuerdan la colonización. Lo primero que ve el turista que llega por mar, edificios como el del Instituto do Cacau, las modernas construcciones de cemento armado, los rascacielos de toda esa zona modifican la impresión inicial que se tiene de la ciudad. Aunque también es cierto que el viajero enseguida se encuentra la Alfândega, edificio típicamente portugués, construido durante el reinado de Don João VI y donde hoy se ubica el Mercado Modelo.

En la estrecha faja de tierra entre el mar y la montaña, entre un puñado de calles paralelas, algunas callecitas que las cortan y cuestas que suben, la ciudad baja late bajo la protección del monumento al Vizconde de Cairu que se levanta frente a la Associação Comercial, una casa bellísima de estilo neoclásico inglés. Y en sus proximidades se encuentra la Mesa de Rendas Estadual. Los dos, junto al de la Alfândega, son admirables construcciones antiguas, con anchas paredes y gruesas puertas. Estamos en un mundo portugués, dulcificado por la negritud.

Varias cuestas unen la ciudad baja con la alta. La más importante es la Ladeira da Montanha, abierta a la colina y en cuyo lomo se escarban huecos en los que trabajan los herreros y en los que, por más increíble que parezca, residen familias enteras. En una sucesión escalonada, las sencillas fachadas de las casas se vuelcan sobre las cuestas y descienden la montaña como rascacielos al revés. Trepan por la colina como si fueran grandes y extrañas escaleras. Sus colores rosa o azul brillan entre el verde de la montaña.

Más allá de la cuidad baja, siguiendo el dibujo de la bahía, aparece la península de Itapagipe, un barrio proletario y de pequeña burguesía pobre separado del resto de la ciudad por una ancha calle que parte de la Associação Comercial y llega hasta la Calçada. Allí se ubicaba la célebre Feira de Água dos Meninos que un incendio devoró poco antes de también ser devastado por el fuego el Mercado Modelo. En substitución de la famosa feria, hoy tenemos la Feira de São Joaquim, un poco más adelante, junto al edificio de la Petrobrás y frente al Orfanato de São Joaquim, una de las casas coloniales más bellas de Bahía.

La ciudad alta, excepto las calles comerciales del centro, es residencial y, entre subidas y cuestas, se desdobla en barrios camino del mar.

Por la noche, el silencio puebla la ciudad baja. Duerme en el muelle, con los comercios cerrados, los bancos sin movimiento y los *saveiros* con las velas arriadas. La ciudad alta se desplaza hacia los cines, las fiestas o las reuniones. A estas horas, los ascensores y los tranvías de cremallera apenas tienen clientela.

Las dos ciudades se complementan, y sería difícil explicar de cuál de las dos procede el misterio que envuelve Bahía. Y es que el viajero lo siente

tanto en la ciudad baja como en la alta, tanto por la mañana como por la noche, en los silencios del muelle o en el bullicio de la multitud en la Baixa dos Sapateiros. Es imposible explicar ese misterio. Es un secreto que nadie conoce, quizás viene del pasado, a la sombra del viejo fuerte sobre el mar, quizás viene de su gente mezclada y alegre, quizás del mar donde reina Ynaê, o de la montaña cubierta de verde y salpicada de casas. No hay duda de que todo el mundo lo siente. Se extiende por Bahía, es como si el aceite la impregnase. Cuando en la noche solitaria de la ciudad baja, el *baticum*[10] lejano del candomblé va al encuentro de una pareja mulata que busca el amor en el muelle, el viajero se da cuenta de que está en una ciudad diferente y en ella hay algo que alboroza los corazones.

Es una ciudad negra, pero también es una ciudad portuguesa. ¿Para qué explicarla? Basta con que la amemos como ella merece. Con un amor que no quiera esconder unas llagas que están tan a la vista. Que no pretenda negar la existencia de las manadas de Capitanes de Areia que roban y asaltan porque tienen hambre. Bahía no necesita benevolencia. Necesita, eso sí, comprensión y ayuda para que su misterio se libre de la miseria y para que su belleza no siga manchada de hambre.

No hay que explicarla. Su misterio es una especie de aceite que se derrama del cielo y del mar y os envuelve el cuerpo, el alma y el corazón.

Bahía se lleva en la cabeza

Pasa gente con cosas en la cabeza. Bahía se lleva en la cabeza. Odorico Tavares lo confirma: «El que llega a Salvador ve que Atlas todavía carga su mundo como en otros tiempos: si no en los hombros, al menos en la cabeza». Donald Pierson llegó a ver cómo se transportaba «una carta en la cabeza, con una piedra encima para que no volase». ¡Las bahianas llevan sus bandejas de comida y frutas con un equilibrio imposible! En una misma canasta el viejo negro vende verduras y flores. Otro carga una cesta de naranjas, un chaval equilibra una ristra de bananas. Cuatro mulatos fuertes llevan un piano, otro un ataúd. Todos pasan por el Pelourinho, la encrucijada de la ciudad. Por la mañana, en las esquinas, los *ebós*[11], los amenazadores hechizos, anuncian venganzas de amor. Es en esas esquinas donde Exu monta sus trampas, y los hay que dicen que durante el día se esconde en la Igreja do Rosário dos Negros, detrás de los altares y de los santos.

[10] *Batir de instrumentos de percusión.*
[11] *Ofrendas de la macumba.*

Cuando sale, organiza *fuzué*[12], tira cestos, provoca caídas. Pero se calma con un trago de *cachaça,* y la gente sigue, llevando a Bahía en la cabeza.

De música y músicos

La música forma parte de la atmósfera de la ciudad. Llega del mar, con los cantos de los pescadores y con el grave sonido de las caracolas que anuncian la salida de los *saveiros*. Llega de los caminos, de los cruces, de los rincones escondidos donde roncan los *atabaques* y de las orquestas de *candomblé* que saludan a los encantados. Llega de las escuelas de *capoeira* angoleña y de los *berimbaus* erguidos en combate. Surge de las ruedas de samba (la samba brasileña nació de la rueda de Bahía que las viejas tías llevaron a Río de Janeiro). La música, como los colores del mar, del cielo y de la montaña, como los aromas orientales y los sabores dulces y picantes, vive en el aire, vibra por las calles y resuena en los corazones.

En el regazo de Yemanjá hizo su lecho de bodas Dorival Caymmi, hijo y amante, pescador y poeta. Descansado trovador establecido en la Pedra da Sereia para destilar música a viva voz en la dulce brisa de la tarde.

Fue el padre Caymmi quien parió a todos los demás, empezando por el descubrimiento de João Gilberto por las orilla del río São Francisco. El dramático João Gilberto, el responsable del inicio de un tiempo nuevo, el que marcó una época. De todos los hijos de Caymmi, el más loco y el más angelical.

De los secretos de las *camarinhas*[13] salió Gilberto Gil, voz limpia con acento negro, melodía que desciende de la *senzala*[14] para conquistar la plaza y el poder. De la fiesta de Nossa Senhora da Purificação en Santo Amaro –reunión imposible y prohibida– desembocó Caetano Veloso, barco en un mar de temporal.

Vinieron los Novos Baianos y se impusieron sin pedir permiso a nadie; un torbellino: Antônio Carlos y Jocafi, tan iguales y tan diferentes, a los que se unían en una perfecta compenetración, Cosme y Damião, los gemelos. Raul Seixas, sin parentesco con nadie, anunciaba su cruda verdad. Walter Queiroz, la vida de la ciudad, el talento de la familia Queiroz, la violenta pasión de Luz da Serra. Tom y Dito, dos chavales de los barrios de

[12] *Jaleo.*

[13] *Escondrijo de delincuentes. También, la estancia más reservada en los candomblés, donde permanecen las iniciadas.*

[14] *Zona destinada a las viviendas de los esclavos en una hacienda.*

Bahía, recreaban con picardía y encanto los ritmos populares, enamorados de todas las adolescentes. Los *cabras*[15] da *caatinga*[16] aportaron el acento de dolor y de revuelta, de lucha y esperanza de la música de Elomar, la fiesta de Bahía, la procesión de Yemanjá, el samba en la plaza, el canto del pueblo. João Só, poderoso creador, solitario como su nombre indica[17].

Alcivano Luz y su socio Carlos Coqueijo Costa: algunas de las composiciones de la pareja están entre las más bellas de la música popular brasileña. Jairo Simões, poeta, profesor, periodista, compositor de aguda sensibilidad. Batatinha, figura singular, cabeza blanca, sonrisa dulce, su samba es como él, jovial y sencillo. Con su gran imaginación, Riachão ganó fama nacional gracias a la voz de Caetano. Walmir Lima, músico de carnaval, al frente de los compositores de las escuelas de samba. Osmar y Dodô, y el descubrimiento del irresistible sonido del Trio Elétrico. Camafeu de Oxóssi, con el berimbau y los sambas angoleños.

Para interpretar tanta melodía, para cantar tantas canciones, tenemos cuatro hermanas, guapas, tiernas y alegres: Cyva, Cibele, Cinara y Cilene se unieron para formar el Quarteto en Cy. Conquistaron Brasil, cruzaron fronteras y océanos. He comprado discos de este cuarteto en lugares tan dispares como París y Buenos Aires, Madrid y Lisboa o Nueva York y Munich. Se puso al frente del conjunto la más dulce de las cuatro, la más poderosa y valiente campeona de los derechos femeninos. Es la criatura más obstinada que he conocido en mi vida, la más brava luchadora. Junto a sus tres compañeras del Quarteto magnífico, Cyva lleva su mensaje de paz y amor a los corazones cansados, violentados y violentos. En el canto fraterno de las cuatro muchachas de Bahía, se disuelven la rabia y el desespero, y la barca de la esperanza recupera su rumbo. Cibele, Cinara, Cilene y la suave y enérgica Cyva, de invencible voluntad. ¡Escuchar el Quarteto en Cy es una alegría! Y conocer a Cyva, convivir con ella, ser su amigo, es un inmenso privilegio.

María Betânia es la gran intérprete de Bahía; Gal Costa es tan hermana suya como si fueran de la misma sangre, o más; María Creuza, una voz tan bella y pura. Para tan grandes compositores, las mejores voces.

Crucificado por la inquieta y oscura búsqueda de su verdad, Edy Star: antes, pintor de melancólicos payasos; hoy, se rasga el corazón en público. El joven Armandinho, con su bandolina. Músicos importantes que luchan en la universidad y en la plaza pública son Manuel da Veiga, Carlos Lacer-

[15] *Mestizo de mulato y negro.*
[16] *Zona de árboles bajos característica del nordeste brasileño.*
[17] Só *quiere decir «solo».*

da y Carlos Veiga, el bueno de Carlinhos que se marchó llorando porque se quería quedar, aunque las oportunidades fueran mínimas.

Y alguien que llegó de tierras lejanas y plantó aquí sus raíces para componer, tocar e inventar instrumentos, una mezcla de músico y escultor, de filósofo y profeta, una de las figuras más extraordinarias del arte brasileño: Smetack.

Los perfumes llegaron de Oriente

En un navío de esclavos de la época del infame comercio, Exu vino de África, de la zona de Nigeria, de Dahomey, de Angola, del Congo, junto a los otros *orixás*[18] y el canto y la danza. Los perfumes de la ciudad vinieron casi todos del lejano Oriente. Llegaron en las carabelas de los descubrimientos, en el tiempo de la audacia y del asombro. Singlaron el mar de las Indias, las costas de China y de Ceilán. En algunas iglesias del Recôncavo, los Cristos y las Vírgenes tienen los ojos almendrados, como las santas chinas de Macao. Aún hace pocos días, en el anticuario Jorge Tarrapp –uno de los mejores de la ciudad, y de un ser humano cordialísimo– vi una preciosa arca procedente de Goa. Oriente se infiltró en esta tierra bahiana. Se unió al paisaje y a los árboles frutales, y esparció su poderoso aroma.

Olor que llega con los mangos, los jacarandás y las frutas aromáticas. También con la pimienta, los picantes, el espliego y los inciensos, olor a miel y a malagueta. Se siente en los mercados, en las calles, en las cocinas, llena el aire de la ciudad.

Hojas de *pintangueiras* sobre el suelo de las casas, hojas rituales en el baño para lavar el cuerpo. Siempre es recomendable un buen baño para librar al cuerpo del mal de ojo. Pero el viajero no debe hacerlo por cuenta propia si antes no a consultado a una iyalorixá o a un babalaô[19].

Pelourinho

El corazón de la vida popular bahiana se encuentra en la parte más antigua de la ciudad, la más poderosa y fascinante. Me refiero a las plazas y calles que van desde el Terreiro de Jesús –con sus iglesias, que son cinco, a cuál más suntuosa, la Catedral, la Igreja de São Francisco, la de la Ordem

[18] *Divinidades africanas de las religiones afrobrasileñas.*
[19] *Mãe-de Santo y sacerdote del culto yoruba dedicado a Ifá, dios de la adivinación.*

Terceira con su fachada esculpida–, bajan por el Pelourinho, suben por el Paço y por el Carmo y desembocan en Santo Antônio, junto a la Cruz Pascoal, o en las inmediaciones de la ciudad baja, cerca del viejo Elevador do Tabuão o en el Beco da Carne-Seca.

Toda la riqueza del bahiano, en gracia y civilización, toda la infinita pobreza, el drama y la magia, nacen y están presentes en esa antigua parte de la ciudad.

Es el Largo do Pelourinho, el tronco donde los esclavos negros eran castigados. Desde las marquesinas de las grandes casas –entonces, ricas residencias de los señores de los ingenios, los nobles del Recôncavo–, las señoritas contemplaban como los negros eran castigados con el látigo, espaldas ensangrentadas para pagar por sus errores. Toda una diversión. Las piedras de la calzada son negras como los esclavos que las colocaron, pero cuando el sol del mediodía brilla más intensamente, adoptan reflejos color de sangre. Mucha sangre corrió sobre ellas, tanta y tanta que ni la distancia del tiempo la puede borrar. Esta plaza del Pelourinho es ilustre y grandiosa: su belleza está hecha de piedra y de sufrimiento. Por aquí pasa la vida entera de Bahía, su humanidad, la mejor y la más sufrida. Dos iglesias son mudos testimonios de esa vida: la del Rosário dos Negros, negra y azul; y la del Paço, toda negra, con su escalinata que une las calles. Y, por encima, el Carmo, las iglesias y el convento. Si es hermoso durante el día, por la noche el Pelourinho es deslumbrante.

«De noche es un escenario dramático, haya luna o no», escribe Carybé. «Las puertas de las grandes casas, cargadas de sombras, de olores y de rumores, parecen las bocas del misterio. Paseantes cansados dialogan borrachos con sus sombras al pasar bajo de los postes, bandadas de Capitães de Areia escuálidos, risotadas de *cabrochas*[20] resuenan al fondo de las inmensas sombras, porque a esas horas el Pelourinho es un pozo sin fin...» Y Carybé añade, con la misma ternura y la misma comprensión con las que recreó en su obra de pintor y dibujante toda la ciudad de Bahía y su vida: «Fatigada plaza oblicua, cansada de ver».

Cansada de ver: ayer vio a los esclavos en el palo, hoy ve a las putas en las puertas y ventanas de las casas coloniales que ostentas los blasones de las órdenes religiosas propietarias de esos edificios. Algunas de esas damas son niñas de trece o catorce años: llegan de las plantaciones del interior, donde los hábitos feudales ponen a las niñas en las camas de los dueños de la tierra, o vienen de la zona del petróleo, donde el dinero es fácil.

[20] *Mestizo de indio y de mulato.*

En los días del pasado, Chagas, el Cabra, venía a emborracharse a las tabernas del Pelourinho, en esas callejuelas arrinconadas y en esas cuestas. En los días del presente, el alemán Hansen ancló en el bar *Flor de São Miguel*, bar de marinos y de busconas. Hansen grabó en la madera, para siempre, el rostro denso y dramático de esa humanidad.

Para Odorico Tavares, el Pelourinho es «el más bello conjunto arquitectónico brasileño», «plaza de mucha grandeza, de mucha belleza, de mucho sufrimiento, de mucho amor». Podría añadir: plaza de vida innumerable. En el Pelourinho y en sus alrededores se encuentra de todo: la escuela de *capoeira*, las leproserías, un salón de belleza al final de una calleja, *passistas*[21], estudiantes, músicos, vendedores de ventiladores, la sede del *afoxé*[22], el antro de la lucha de canarios, las fincas, la masa de piedra del Convento do Carmo, la sastrería, las planchadoras de tiernos brazos, los bares más raros, las curanderas que rezan al mal de ojo en la puerta de casa, la vidente, el cura y el obrero.

El terreiro de Joãozinho da Goméia

Cojamos el coche y vayamos a buscar a Alice, *mãe-pequena*[23] de la Goméia. Otros candomblés pueden ser más puros en sus rituales, pero no hay duda de que el del Engenho Velho lo será. También lo es el del Axé[24] del Opô Afonjá[25], el gran templo de la mãe-de-santo Aninha, una de las más hermosas, nobles y dignas de todas las mujeres que he conocido. La acompañaron en su entierro miles de personas. Pero ninguna macumba es tan espectacular como la de la roca de la Goméia; a veces, nagô[26], otras, angoleña, o candomblé de caboclo[27] cuando coincide con las fiestas de Pedra-Preta, uno de los patrones de la casa. En los ritos nagôs, los santos del pai-de-santo de la Gomeia son Oxóssi[28] y Yemanjá; del pai-de-santo Joãozinho da Goméia o de la Pedra-Preta, un gran bailarín, digno de escenarios de grandes teatros. Ese camino de São Caetano, que lleva a la difícil carretera

[21] *Los más ágiles y destacados de una escuela de samba.*

[22] *Escuela de samba sólo de negros que cantan canciones de candomblé en nagó o en yoruba.*

[23] *Sustituta inmediata de la* mãe-de-santo *o del* pai-de-santo *en un candomblé.*

[24] *Los cimientos mágicos de la casa del candomblé. Cada uno de los objetos sagrados del orixá que se hallan en el altar de las casas de candomblé.*

[25] *Una de las variantes del orixá Xangô, relacionado con el fuego y sincretizado en San Jerónimo, Santa Bárbara o San Miguel.*

[26] *Relativo a Datromey, en África.*

[27] *Mestizo de blanco con indio. Se refiere a los candomblés con características indígenas.*

[28] *Orixá de los cazadores, representado por un arco y una flecha.*

de la Goméia, lo recorren cuantos artistas, escritores y sabios pasan por la ciudad. Soy obã[29] de ese candomblé que levantó Yansã. Fue obã de Oxóssi el recordado profesor Roger Bastide, de la Facultad de Filosofía de São Paulo y del Centre de Recherches Scientifiques francés, que asistió en la Goméia a la iniciación de las iaôs y a la fiesta del nombre: cuando el encantado proclama su nombre en público por primera y única vez. Con él y conmigo hicieron una excepción que nunca agradeceremos bastante: nos permitieron ver a las futuras filhas-do-santo en la pequeña casa donde cumplían el noviciado. Allí aprendimos los cantos y las danzas, y la lengua nagô, que es la del ritual del candomblé. Allí, con la cabeza rapada, escuchan la prédica del pai-do-santo sobre las obligaciones de las iniciadas, lejos del contacto masculino, en una abstinencia sexual absoluta que dura una media de seis meses. En esas casas se cosen los ricos trajes de bahiana y los vestidos de los santos, y se sacrifican a los dioses los animales sagrados (corderos, gallos, machos cabríos y tortugas).

En el kilómetro 3 de la carretera, el automóvil cambia de dirección y parece querer estamparse contra las pequeñas casas que le quedan enfrente. Desciende por una rampa casi vertical y toma la carretera de la Goméia, donde pies de negro –miles de pies– van diariamente en busca de su templo. De camino se encuentran dos o tres candomblés, porque São Caetano es una zona de orixás y de caboclos. Pero la roca de la Goméia está más lejos, es más grande, más célebre y más importante.

Una cruz señala la entrada del candomblé, que es una roca enorme y una serie de pequeñas construcciones. Las mayores son la casa del pai-do-santo y el lugar donde se celebra la fiesta. Joãozinho da Goméia, con un rosario de cuentas de coco sobre la camisa, nos recibe frente a la casa de Exu, que está próxima a la entrada del candomblé. La gorda Alice, muy risueña y muy querida y respetada en el lugar, nos deja bajar del coche. Juãozinho da Goméia es un mulato joven, de ojos lánguidos y de agilísimo y flexible cuerpo de bailarín. Su voz es mansa. Es Filho-de-santo de Jubiabá, el famoso *pai* ya fallecido. Jubiabá lo inició en los misterios de la macumba y lo entregó al caboclo Pedra-Preta, cuya casa está prácticamente enfrente de la de Exu. La fiesta de Pedra-Preta se celebra el 2 de julio, y entonces el candomblé entero se engalana, llegan visitas de muy lejos y otros *pais-de-santo* danzan en el terreiro de Joãozinho. Ese día corre libremente la *jurema*, bebida fuerte hecha de pieles de jurema[30] fermentada en alcohol que al pintor Manuel Martins le pareció deliciosa y absolutamente terrible al

[29] *Protector.*
[30] *El fruto de un arbusto que tiene propiedades alucinógenas.*

director de cine Ruy Santos. Cuestión de gustos. El caso es que tendremos que beberla si no queremos ofender a los presentes. Quizás al visitante le guste más el inofensivo refresco de jengibre o el de cáscara de piña, que es buenísimo. Mi consejo es no rechazar la jurema, ya que Pedra-Preta es un caboclo juremero y el que no se lo bebe no podrá contar con su protección en el amor y en los negocios.

La casa de Exu es pequeña y terrible. Es un cuadrado de paredes gruesas. Joãozinho abre la puerta con una gran llave antigua. Allí dentro, sobre un pequeño pedestal, está el dios nagô sincretizado con el demonio católico, el temido Exu. Un gallo asustado revolotea por la casa del santo.

— ¿Va a ser sacrificado, Joãzinho?

— Es un trabajo que me han encargado... Un *despacho*[31].

La sangre del gallo correrá sobre Exu; su imagen apenas se percibe ya bajo la costra sangrienta que lo cubre. Sangre y aceite de *dendê*[32] derramados en el *despacho*, el *padê* que da inicio a todas las ceremonias de candomblé para que Exu parta lejos y no venga a perturbar la marcha de la fiesta. Sangre de los animales sacrificados en los *ebós* –los hechizos, las cosas feas– encargados por pobres y ricos.

Muchos ricos buscan a los pais-de-santo o la protección de los orixás, muchos ricachos vienen aquí a encargar trabajos. Semiescondida, se puede ver a la señora de alta sociedad que, alarmada por los amores adúlteros del esposo, ha venido a pedir al pai-de-santo una oración fuerte que aparte a la mujer fatal. Otra, desea un hechizo que prenda a su belleza robada al joven amante asqueado. No crean que el poder de los pais-de-santo actúa solamente sobre los pobres o sobre los mulatos de esta ciudad. Ricos de piel blanca (blancos bahianos, es decir: mulatos claros), ricachos de la Bara y de Graça, los de la Vitória y de la Avenida Oceânica, recorren el camino de la Goméia, y los de otros candomblés, en busca de hechizos, plegarias y remedios, o en busca de consuelo y esperanza.

La casa del caboclo Pedra-Preta no es una casa. Es un árbol, una *gameleira*[33] sagrada, protegido por una cerca de bambú y adornado con cintas, un altar en el bosque. El 2 de julio, día de la fiesta del caboclo y fiesta mayor de Goméia, se sacrifican allí docenas de gallos y varios carneros y machos cabríos, mientras las filhas-de-santo rezan las oraciones rituales. El pai-de-santo y la mãe-pequena, ocultos tras una colcha bellísma con bor-

[31] *Pago anticipado por el favor que se espera obtener de Exu, que llevará el recado al orixá correspondiente.*

[32] *Aceite del fruto de un tipo de palmera.*

[33] *Tipo de ficus.*

dados y encajes y ya en trance, beben la sangre de los animales sacrificados. Ya no son ellos, Joãozinho y Alice. Son el caboclo Pedra-Preta y Yansã que se alimentan de la sangre caliente de los gallos y los carneros.

Las otras casas se levantan en torno a la del pai-de-santo. La casa de Yansã y la de Oxóssi, que es san Jorge y es mi santo. Lejos, al final de la roca, se encuentra el árbol más sagrado del candomblé, la morada de los *eguns*[34]. No hay otra fiesta más bella y más dramática que la dedicada a los muertos del *terreiro*: los ogãs, los hijos e hijas de santo. Dicen que los eguns, todavía unidos a su terreiro, vienen durante la noche del *axexê*[35] a bailar entre los vivos y a cantar sus cantos preferidos en honor a sus dioses. Los eguns, los muertos. Ese día, el candomblé se hace frente al árbol sagrado, una jaqueira enorme que no da jacas. Además, según Joãzinho, ningún árbol de la roca de la Goméia da frutos. Nada se puede criar allí. No es una plantación, es un templo religioso.

La casa del pai-de-santo tiene una pequeña habitación donde las iaôs y las filhas-de-santo se cambian la ropa cuando los santos bajan para montar sus caballos. Allí se guardan los trajes más hermosos que se pueda imaginar. El maravilloso traje rojo, de paja, con su máscara también de paja, que es la vestimenta de Omolu, el dios de la vejiga, el médico de los pobres. Están las ropas azules y blancas de Yemanjá, la espada de Oxóssi, los instrumentos de Xangô y de Ogum. Y allí están también los trajes blancos, bellíssimos, de Oxalá, el mayor de los santos.

En otra habitación se ubica el *peji*[36] cerrado con llave, cuya puerta besa el creyente tendido en el suelo antes de mirar en su interior, donde se encuentran los fetiches de los santos. Sobre grandes manteles con encajes, entre flores y cintas, se puede ver la piedra verde de Yemanjá, la diosa de las aguas. En el suelo cubierto de hojas, se encuentran los platos con la comida en ofrenda a los santos: el acarajé[37], el abará[38], el acaçá[39] y el xinxim[40] de gallina. Es la comida de los dioses hecha con la carne de los animales sacrificados.

Al fondo de la casa, engalanado con banderolas de papel, está el terreiro. En una esquina se levanta el altar, donde se mezclan los dioses caboclos y negros con los santos católicos. Y junto a él, ruge «monótona y estriden-

[34] *Los espíritus.*

[35] *Ceremonia fúnebre para el pai-de-santo que puede durar de tres a siete días, según su importancia.*

[36] *Santuario.*

[37] *Pastel de frijol frito en aceite de dendê.*

[38] *Pastel envuelto en hojas de plátano.*

[39] *Pastel de maíz o mijo.*

[40] *Cocido de gallina u otro tipo de carne aderezado en aceite de dendê.*

te» la orquesta de la que nos habla Castro Alves en el *Navio Negreiro*. Atabaque, agogô[41], calabaza y badajo son los instrumentos. Es una música monótona, pero ninguna otra consigue ser tan poderosa: resuena en el estómago y en el corazón. Sacudirá los nervios de los presentes, que se sentirán inundados por unas invencibles ganas de bailar y de lanzarse al terreiro, como una aiô o un obã, para honrar a los dioses de las selvas de África que los negros trajeron a Brasil.

Los días de fiesta grande, una multitud de negros, mulatos, caboclos, tanto los de pie descalzo como los bien vestidos, se desplazan desde la ciudad a la roca de la Goméia. Al atardecer, después del *despacho* de Exu y de los sacrificios, empieza la fiesta de la macumba. La orquesta inicia su música. Hay maestros de atabaque, como los hay de berimbau para la danza y la lucha de la capoeira. Son negros jóvenes y fuertes que, desde críos, están acostumbrados a vivir entre esos cantos y a aprender esos ritmos. La música sale del candomblé y se oye hasta muy lejos, extensa y profunda, para apretar los corazones descuidados en el misterio mestizo de la ciudad de Bahía.

Al principio, la danza es sencillamente ritual, amable y correcta. Todavía no han bajado los dioses, ni han montado sus caballos, que son las filhas-de-santo. A veces se demoran, y entonces los atabaques, los agogôs y las calabazas inician el «toque do santo», la terrible llamada, la música con más poder de cuantas la orquesta interpreta. Entonces bajan los encantados. Llegan Xangô y Oxóssi, el caboclo Pedra-Preta cabalga a Joãozinho da Goméia, y llega el todopoderoso Oxalá.

Las filhas-de-santo han entrado en trance y son llevadas a la habitación donde cambiarán sus ropas de bahiana por los vestidos del santo. Cuando vuelven, traen los instrumentos de cada uno de los dioses. Llegan en fila, una extraña fila de negras y negros en trance, con los ojos fijos, el cuerpo temblando y el paso inseguro. Los asistentes dan palmas, tiran confeti y gritan los saludos nagôs. Suben al cielo los cohetes y los dioses inician sus danzas mezclados con el pueblo. La orquesta gana fuerza otra vez y todo el mundo canta, pero el baile ya no es ordenado y respetuoso, es la más maravillosa de las danzas, con pasos espectaculares ejecutados por los caboclos y los orixás.

En el salón se sirve la comida del santo acompañada de aluá[42]. En el terreiro sigue la danza. Sólo danza, música y cantos. Todo lo demás ha

[41] *Instrumento de percusión de origen africano formado por dos campanas de hierro que se golpean con una varilla del mismo material.*

[42] *Bebida hecha con piel de piña fermentada y azúcar.*

desaparecido. Los dioses y los hombres danzan en perfecta y completa intimidad. Esto es lo que ocurre en el candomblé de la Goméia, en noches de macumba que duran días y días, aunque también ocurre lo mismo y al mismo tiempo en más de novecientos candomblés de la ciudad de Bahía. Ciudad negra, blanca, cabocla, ciudad mulata.

Para escribir su discurso de agradecimiento, con elegancia y corrección gramatical, recurra a la gentileza del negro Batista

¿Necesita un discurso, mi querido amigo? ¿Para agradecer homenajes recibidos en Bahía, para cortesías? O, quién sabe, a lo mejor quiere aprovechar el viaje para terminar el informe del Banco, de la industria de la que es director, propietario o socio principal. En cualquier caso, para conseguir una redacción cuidada, correcta, clara, elegante, con valores literarios y citas eruditas si es necesario, busque a João Batista de Lima e Silva, el Negro Batista en la voz afectuosa de los amigos, y pídale el favor. Por ser de naturaleza amable y sergipense de nacimiento –es decir, acostumbrado a la explotación del hombre por el hombre–, es probable que el Negro escriba lo que usted le pida y no le cobre nada, porque sus oficios son otros: el periodismo –puede haber un periodista igual en tierras brasileñas, pero no uno mejor–, la cátedra universitaria, las relaciones públicas y, antes que ninguno, el ejercicio de la amistad.

Acompañante para solteras y casadas

Para casadas que estén de viaje de vacaciones matrimoniales, claro, porque gastar con el marido eso es algo que Oswaldinho Mendoça no hace. Guapo, rico, buenos modales, fotógrafo amante, fiestero, romántico y sexi, conocedor de los rincones de la ciudad, motorizado, entendido en candomblé y en paseos marítimos, etc., etc., el tal Oswaldinho es el acompañante ideal para solteras carentes de ternura y para casadas (si son guapas y tienen el marido en São Paulo ganando dinero). Es persona de total confianza, y en cuanto a la discreción, es absoluta. Hay otros nombres recomendables, pero el de Oswaldinho abre la lista.

Traducción: Isabel Soler

El tiempo del mago

Jordi Doce

La primera edición de *The Wild Swans at Coole* vio la luz en noviembre de 1917, apenas tres semanas después de la boda de su autor, el poeta irlandés William Butler Yeats (1865-1939), con la joven inglesa Georgie Hyde-Leeds. La coincidencia no es accidental y viene a señalar el fin de una etapa de intensa confusión emocional que determinó en gran medida el curso de la obra última del poeta. La insurrección armada contra el dominio inglés que tuvo lugar en Dublín en abril de 1916 (evocada con mano maestra y no poca astucia en «Easter 1916») sumió de nuevo a Yeats[*] en un conflicto de lealtades nacionales: Irlanda era el centro magnético de su imaginación, una patria de símbolos y afectos, pero Inglaterra era su hogar natural, el emblema de una continuidad fundada en la literatura y la fe protestante. La rebelión de 1916 tuvo consecuencias también en el orden doméstico, pues entre los cabecillas ejecutados se encontraba el mayor John McBride, casado desde 1903 con Maud Gonne, la mujer que inspiró buena parte de la poesía amorosa de Yeats y que aún presidía como una suerte de figura tutelar los escenarios de su imaginación. La muerte de McBride dejaba libre a Maud Gonne y Yeats no tardó en pedir su mano, en una repetición de sus maniobras de juventud. El rechazo de la madre hizo que pusiera sus ojos en la hija, Iseult Gonne, a quien cortejó sin éxito en el verano de 1917. No es extraño, pues, que algunos amigos del poeta contemplaran con preocupación su boda con la joven Georgie Hyde-Lees y se preguntaran si su miedo a la soledad y su deseo de fundar una familia no habían ofuscado su buen juicio y su sentido de la prudencia. La lectura de la primera edición de *Los cisnes salvajes de Coole* no pudo tranquilizarles, pues el libro incluye un buen número de poemas en que Maud Gonne es una presencia dominante: «Hay canas en tu pelo. / Los jóvenes ya no se quedan de repente sin respiración / cuanto tú pasas (...) Y tu belleza ha de dejar entre nosotros / vagos recuerdos; nada que no sean recuerdos» («Los sueños rotos»). La *persona* de Yeats en esta primera versión del libro es la de un hombre asediado por la conciencia de su propio declive y que contempla los síntomas de su vejez

[*] *W. B. Yeats,* Los cisnes salvajes de Coole, *traducción y prólogo de Carlos Jiménez Arribas, DVD, Barcelona, 2003, 184 pp.*

con tristeza no exenta de coquetería, como en los versos finales de «Los hombres mejoran con los años», escrito en julio de 1916:

> ¡Gloria de habernos conocido
> cuando tenía aún mi juventud ardiente!
> Pero envejezco entre mis sueños,
> tritón de mármol desgastado por las aguas
> de los arroyos.

El poema interpela a una hermosa joven e introduce el diálogo a dos bandas que articula una parte del libro: el poeta habla con o de su antigua amiga («Su alabanza», «Su Fénix»), pero también evoca ante la hija de ella el amor que los unió, con la esperanza de verlo replicado («A una chica joven»). Las evidencias biográficas indican que Yeats prosiguió su cortejo de Iseult en las primeras semanas de su matrimonio, pero un suceso imprevisto le hizo volver la mirada hacia su propio ámbito doméstico. Como relata Terence Brown en *The Life of W. B. Yeats* (1999), «inquieta por la actitud de su esposo durante la luna de miel, y ansiosa por distraerle de su cavilación sobre Maud e Iseult Gonne, [Georgie] propuso dar inicio a una sesión de escritura automática, en el transcurso de la cual descubrió que tenía una disposición y una facilidad innatas para la práctica espiritista». El gusto de Yeats por el espiritismo era bien conocido desde los tiempos de su doble ingreso en la Sociedad Teosófica y en la Sociedad Rosacruciana de MacGregor Mathers, cuyos sistemas simbólicos incorporó de manera progresiva a su poesía. La decisión de Georgie de prestarse a estas prácticas pudo deberse a un deseo de llamar la atención de su marido, pero muy pronto, según confesaría por carta a Lady Gregory, la gran mecenas de Yeats, se sintió «poseída por un poder superior»: el propio Yeats tuvo dudas sobre la exacta naturaleza de estas «comunicaciones», pero no sobre su validez, pues «incluso si se trata de una personalidad secundaria hay que darle el tratamiento adecuado». Sólo hay que pensar en las sesiones emprendidas ocho años después por André Breton y Robert Desnos en París para entender que el esfuerzo de los Yeats se inscribe en una época que no tenía inconveniente en amalgamar el relato de la psiquiatría con los humos especiados del esoterismo. Comenzó así una etapa de experimentación psíquica y de escritura conjunta que muy pronto ocuparía por entero a la pareja, y que proveyó al poeta de una red de símbolos trascendentes que conforma el núcleo de *A Vision* (1925). El principio rector de este sistema es la dualidad y el juego de contrarios, en especial el formado por Sol y Luna, dos viejos favoritos de Yeats. Ya en 1915 habí-

an comparecido en «Líneas escritas en abatimiento», incluido en *Los cisnes salvajes...*, donde el poeta vincula la creciente aridez de su vida imaginativa a su abandono del universo lunar: «los ojos verdes y redondos, los cuerpos largos y ondulantes / de los leopardos negros de la luna». Como ellos, «las brujas, esas nobles señoras», y los «centauros sagrados de los montes se han evaporado»,

> no tengo nada aparte de este rencoroso sol;
> desvanecida está la heroica madre luna, evaporada,
> y ahora que he llegado a los cincuenta
> debo aguantar este sol tibio.

Las sesiones de escritura automática con su esposa le devolvieron al trato con «los leopardos de la luna» y abrieron una nueva etapa de plenitud creativa que tuvo dos cimas en *The tower* (1928) y *The Winding Stair* (1933). *Los cisnes salvajes de Coole*, en sus dos ediciones de 1917 y 1919, es a la vez un final de etapa y un punto de partida en el proceso de conversión del poeta en su alter-ego Michael Robartes, mago y visionario. El hecho de que fuera una mujer quien le abriera de nuevo «las puertas de la percepción», por utilizar una expresión de su admirado William Blake, era de gran importancia simbólica para Yeats, pues venía a replicar el papel desempeñado por Maud Gonne veinte años atrás y confirmaba su concepción (muy tradicional, por otro lado) de la mujer como agente de las potencias terrestre y lunar, Tierra y Luna que siempre figuró como deidades femeninas.

La edición de 1919, aparte de suprimir una obra dramática (*At the Hawk's Well*) que tenía su origen en su lectura (Pound y Fenollosa mediante) del teatro Noh japonés, añadió diecisiete nuevos poemas en los que era perceptible una vivencia más satisfactoria de la experiencia amorosa, así como un optimismo renovado en el empleo de sus poderes creativos. De lo primero son ejemplos «Salomón a Saba» o «Bajo la almena», donde se canta la consumación del amor en las figuras de unos «rey dorado y dama argéntea,/ gritando y dando vueltas/ hasta aprender los pies el dulce paso,/ las bocas aprendiendo el dulce son». De lo segundo es ejemplo uno de los poemas más notables de Yeats, «Doble visión de Michael Robartes», que cierra el volumen y adelanta parcialmente el título de su continuación, *Michael Robartes and the Dancer* (1921). El poema, en tres partes, desgrana la visión de un trasunto idealizado del poeta, Michael Robartes, en el que también hay rasgos del rosacruciano Mathers. En la visión aparecen tres figuras, «una esfinge con pecho de mujer y garra de león,/ un Buda,

mano en su regazo,/ mano elevada bendiciendo;// y justo entre los dos una niña jugando». Los detalles de la visión (y su ambiguo significado) no son tan importantes para el protagonista como el reconocimiento de su poder: «aunque todo lo vi con la imaginación,/ no habrá nada más firme hasta que muera»:

> Tanto se unieron en contemplación los tres
> sólo un momento, y tanto lo extendieron
> que, ya depuesto el tiempo,
> aun muertos eran carne y hueso.

Más allá del vínculo de esta visión con las exigencias de su sistema simbólico, lo más notable del poema son las expresiones de alivio y gratitud que lo cierran, la canción forjada «al ver que yo, ignorante tanto tiempo,/ había sido así recompensado». Yeats reitera una vez más su confianza en la imaginación, «el ojo de la mente» de Blake, genuina realidad donde, como dirá en un poema posterior, «el baile» y «el bailarín» son uno.

En otro orden, *Los cisnes salvajes de Coole* es un ejemplo perfecto del estilo de madurez del poeta, muy lejos de las brumas simbolistas y la vaguedad conceptual que caracterizaron su primera etapa. Este proceso de depuración hacia una mayor sequedad y claridad verbales es visible ya en algunos poemas de *The Green Helmet* (1910), pero se afirmó gracias al influjo de Ezra Pound, quien convivió con Yeats durante los inviernos de 1913 y 1914, ayudándole en la corrección de sus poemas y trabajando en los papeles legados por el orientalista Ernest Fenollosa. Esta labor de corrección de los manuscritos de Fenollosa emprendida por Pound fructificaría en *Cathay* (1915), compuesto en su mayor parte por versiones de poemas de Li Po, y en la traducción de una serie de obras del teatro japonés Noh. La importancia de esta labor en la práctica poética de Yeats no puede menospreciarse, lo mismo en la vertiente lírica que en la dramática (el carácter ritual y fuertemente simbólico del Noh, por ejemplo, le deslumbró, renovando su interés por el medio teatral y empujándole a la escritura de *At the Hawk's Well*). Entre otras cosas, *Cathay* era una puesta en práctica de las convicciones más íntimas de Pound: la correspondencia entre verso y unidad sintáctica, la adopción de tonos y cadencias propias de la prosa y el lenguaje hablado, la condena de las abstracciones y el exceso adjetival, la preferencia por los verbos activos y la claridad expositiva... Se trata de rasgos que describen igualmente la poesía de Yeats en este periodo, en especial sus epigramas y poemas breves, deudores del ejemplo de concisión y transparencia de la *Antología Palatina*. El influjo del joven Pound fue deci-

sivo, hasta el punto de que Yeats le permitió corregir una serie de poemas destinados a la revista norteamericana *Poetry*, decisión más que notable cuando se piensa en la diferencia de edad y trayectoria entre ambos escritores. Aunque Yeats seguía teniendo por guía vitales a Shelley y Blake, su ideal estilístico estaba más cerca de Ben Johnson, modelo del escritor culto y apolíneo. Romántico en los temas pero clásico en la expresión, Yeats forjó una poesía de formas complejas y artificiosas que sin embargo bullía con un exceso de fuerza. La cualidad orgánica de sus líneas, su capacidad para amalgamar la ley estricta de las rimas con las exigencias del argumento y la musculatura verbal, es aún más sorprendente cuando se repara en el origen de sus piezas. En un libro ya clásico, *Yeats at Work* (1965), el crítico Curtis B. Bradford observó que algunos de sus poemas emblemáticos («Byzantium», «Among School Children») tomaban como punto de partida un boceto en prosa al que seguían listas de imágenes y rimas que iba engarzando con paciente lentitud, a veces a un ritmo de cinco o seis líneas por día. Trabajador infatigable y corrector obsesivo de su propia obra, apenas deja huellas de su esfuerzo en la versión final. El resultado, en sus mejores momentos, es una poesía signada por la fatalidad y un ritmo interno que no se cierra sino hasta la última pausa. Ni siquiera el gusto de su autor por el verso aforístico o sentencioso es capaz de desdibujar la coherencia del conjunto.

La voz de Yeats en esta etapa de madurez expresiva se caracteriza por su austeridad y su precisión. La dicción incorpora prosaísmos y ritmos del lenguaje oral, pero siempre puestos al servicio de una férrea estructura métrica. La mayor parte de estos poemas, como afirma Michael Schmidt en *Lives of the Poets* (1998), arrancan de «circunstancias biográficas o sucesos concretos» a los que se asocia «un contenido emocional o intelectual». La abundancia de referentes autobiográficos, sin embargo, no contradice la esencial impersonalidad de un estilo que basa su efecto estético en el distanciamiento y la impresión de rígido control sobre los materiales. Cuando leemos a Yeats no tenemos la impresión de estar escuchando un soliloquio privado; Schmidt subraya esta idea al decir que «hay poca intimidad en Yeats». El poeta es consciente de la existencia de un público lector y adopta una voz pública, casi magistral, que invoca de manera explícita su asociación con los grandes modelos del pasado y se sirve de paralelismos en el universo de la mitología clásica a fin de objetivar la emoción. Es su manera de representar el papel de bardo en el que siempre creyó y que se corresponde con su concepción trascendente y hermética de la poesía, arte para iniciados que encarna los frutos de la imaginación en algo más perdurable que los «harapos y huesos» de que estamos hechos. De ahí, tam-

bién, el empleo de un elenco de figuras de hondo contenido simbólico que aúna las lecciones del folclore tradicional, los bestiarios medievales y la mitología grecolatina, en un ejercicio de síntesis y sincretismo que denota, en última instancia, una concepción museística del pasado. En el fondo, como buen alumno que fue del simbolismo, el empeño de Yeats tuvo mucho de alejandrino.

Carlos Jiménez Arribas, responsable de esta edición de *Los cisnes salvajes de Coole*, ha salido bien parado de su lucha con el universo verbal del poeta irlandés y su versión, fluida y elegante, se lee en general con gusto. No siempre, sobre todo en los poemas breves, ha sabido preservar los principios de concisión y sequedad epigramáticas que hacen de esta obra una de las más ricas en versos y expresiones memorables, y en ocasiones se advierte cierta dureza de oído en su sintaxis y su elección de vocabulario, pero Yeats es un poeta endemoniadamente difícil de traducir y la versión de Jiménez Arribas nos permite escuchar, siquiera en sordina, la música del original. Su prólogo deslinda en pocas páginas las líneas maestras de la poética de Yeats y sitúa el libro en su justo marco temporal con la mención de las personas y circunstancias que influyeron en su escritura. La lectura de *Los cisnes salvajes de Coole*, libro doble o desdoblado, nos permite asistir al preciso instante de una metamorfosis vital que no tardaría en dar sus mejores frutos. Pero la nota que suena con más insistencia en estas páginas es la elegíaca, la del poeta que mira atrás y no ve sino la caducidad de las cosas, o su propia caducidad frente a los emblemas del tiempo circular, como en estas estrofas del poema que da título al libro:

> He reparado en estos seres prodigiosos
> con dolorido corazón.
> Todo ha cambiado desde que oyera en el crepúsculo,
> por primera vez en esta playa,
> el golpe de sus alas sobre mi cabeza
> y yo pasara con más leve paso (...)
>
> Pero ahora vagan sobre el agua inmóvil,
> misteriosos y bellos;
> ¿en qué cañaveral harán su nido?,
> ¿al borde de qué lago o charca
> deleitarán los ojos de los hombres cuando yo despierte un día
> y vea que han volado lejos?

El libro perdido de los origenistas*

Ernesto Hernández Busto

Una vieja leyenda (tan vieja, al menos, como Salomón) nos habla del Libro indispensable que arrastra consigo la maldición de su pérdida. Esos compendios de sabiduría en los que se esboza una ciudad a imagen y semejanza del paraíso o se recogen las reglas de un culto secreto suelen ser derrotados por las circunstancias y acaban tentando al extravío, convertidos en oráculos de un destino imperfecto. Inspirado, tal vez, en aquellas tramas legendarias, un ensayista cubano ha puesto su lectura de *Orígenes* bajo el signo de esa maldición. Este libro alude, una vez más, a esas ausencias emblemáticas que convierten la literatura cubana en singular catálogo de pérdidas: desde las páginas arrancadas al diario de campaña de José Martí hasta la *Súmula* de *Oppiano Licario*, manuscrito encerrado en un cofre, contra el que Lezama idea la infalible conjura de una cópula, un perro y un ras de mar.

Tales vacíos, en los que la realidad se confunde demasiadas veces con la ficción, dibujan también una suerte de heráldica, confieren a una tradición adolescente la inequívoca dignidad del agonista. Nuestras peores pérdidas se lloran allí donde los nombres se han vuelto totémicos, esculpen el reverso de las tres estaciones obligadas de una historia literaria de la isla: Casal, Martí y *Orígenes*. Las dos primeras desembocan en la última porque ésta transformó, como Kafka a sus precursores, los hitos previos de su recorrido; dicho en otras palabras, *Orígenes* inventó el canon de la literatura cubana. No es extraño, entonces, que Ponte incluya en su libro ensayos dedicados a Martí y a Casal, convertidos también en «origenistas», prematuros comensales de un simposio que trató la disyuntiva entre el hombre de letras y el hombre de acción política.

Lo del «libro perdido» debe entenderse aquí en dos sentidos complementarios. Primero, los cruces del citado pasaje de Lezama, donde se narra la pérdida de la *Súmula, nunca infusa, de excepciones morfológicas*, con un cuento de Eliseo Diego donde se describe cierto *Libro de las profecías*, también extraviado, más la obsesión recurrente de Cintio Vitier y del pro-

* *Antonio José Ponte,* El libro perdido de los origenistas, *Editorial Aldus, México, 2002, 178 pp.*

pio Lezama por pensar el vacío histórico cubano. Tendríamos luego otra pérdida esencial, resultado de la administración política de nuestros clásicos; un vacío que, en vez de ahorrarse lectores, los atrae, como el flautista de Hamelin, para convertirlos en víctimas propiciatorias de un extraño ritual hermenéutico. «Porque la verdadera pérdida del libro –nos recuerda Ponte– no está en su desaparición, en su censura. Llega, no cuando los inquisidores ordenan la fogata, sino en el momento en que frases entresacadas de esos libros negados pasan a formar parte del sermón de los inquisidores y fortalecen la digestión de la ortodoxia».

Colocado bajo esta luz negra, *El libro perdido...* es también un catálogo de equívocos: Martí arropado por el etéreo abrigo de la ideología, el pecado original del esteticismo casaliano, las manipulaciones padecidas por Lezama, el injusto silencio oficial que escolta al «último origenista», Lorenzo García Vega o la crítica pacata que convierte a Virgilio Piñera en un obcecado pregonero de pesadillas.

Sobradas de razones, estas páginas se rebelan contra la mala lectura que se ha hecho de *Orígenes* en esta última década, contra el oportunismo de una política cultural que intenta con Lezama lo que ya consiguió con Martí: convertir al escritor en fantoche retórico del nacionalismo. Venciendo un atávico prejuicio del intelectual cubano de su generación, Ponte no duda en calificar su libro de «político» y hace referencia al accidentado trayecto por el que su autor «fue desembarazándose del temor a escribir ciertas cosas, perdió cautelas y precauciones, se hizo más libre».

Esta libertad tiene que ver, sin duda, con las heterodoxias de Piñera y García Vega. Pero las actualiza con el caso lamentable del último Vitier, empeñado en convertir a *Orígenes* en profecía de la Revolución triunfante. *Los años de Orígenes*, al que se dedica aquí un excelente ensayo, nos había acostumbrado a que la crítica antiorigenista fuera también la purga de una iniciación a la sombra del *magister*; el esfuerzo de autoidentidad al que García Vega debe sus mejores páginas no está muy lejos de la cura psicoanalítica. En cambio, la lectura de Ponte puede darse el lujo de prescindir de esa neurosis, del agujero negro de «lo personal», para derrotar al espectro invocado en las ouijas del Ministerio de Cultura cubano. Al *pathos* de los disidentes de *Orígenes* se agregan nuevas pruebas de manipulación y de censura, colocadas en el mismo expediente que unas socarronas invitaciones a aceptar sin reservas una «tradición de No» en el Mundo del Sí.

Cansado de la letra invocada en vano, harto de tanta ventriloquia textual, Ponte ha escogido un estilo más cercano a la biografía que a la argumentación académica. En última instancia, prefiere correr los riesgos de una opinión demasiado rotunda en vez de acarrear citas y razones cuya demostra-

ción exhaustiva nos haría perder de vista el conjunto. Su elección se agradece: después de los pomposos ejercicios retóricos de Vitier & Cia, *Orígenes* ya necesitaba su Lytton Strachey, un «celador de museo» al que, según propia confesión, «interesan menos las obras que la disposición de éstas». «Ejerzo menos la crítica literaria que la biografía», anuncia el prólogo. Y al parecer, con ese oficio basta para airear los armarios del origenismo, exponer sus manicheos y sus contradicciones, desvanecer sus fantasmas.

En no pocos pasajes de este libro la perspectiva biográfica, «estudio de espacio» o «cálculo de posiciones», revela matices descuidados por nuestra historia literaria. Cuando se refiere, por ejemplo, el primer episodio de la Teleología insular, en la carta de Lezama a Vitier, de enero de 1939. «Ya va siendo hora –le confía Lezama a su aspirante a discípulo– que todos nos empeñemos en algo de veras grande y nutridor». Dentro del malestar actual de la cultura cubana parece inevitable que tras la cita de esas líneas se incurra en un afán retrospectivo, convirtiéndolas en el primer susurro de una conspiración. «Pero una frase de carta –nos dice Ponte– no es prueba suficiente porque las cartas se llenan de proyectos y promesas, y las de un joven poeta van más llenas de ellos que ninguna».

Luego se nos entrega un dato significativo, la propensión de Lezama a inventar sistemas para burlarse de sus críticos, a fabular con la apariencia de esos sistemas imposibles: «A Lezama, hay que advertirlo, le chiflaba dejar caer en sus ensayos nombres de métodos improbables que supuestamente practicaría de inmediato, le chiflaba esbozar sistemas. Es todo lo que, en sus años últimos, desembocará en el sistema Poético y en el Curso Délfico. Creo que el mismo Lezama supo reírse de ese rasgo suyo».

Los mejores momentos de este libro son aquellos en los que un rasgo del Personaje arroja luz sobre el Escritor, cuando el acercamiento biográfico consigue matizar esas interpretaciones voluntaristas que debemos a políticos o académicos. Los peores, cuando el autor nos obliga a compartir su temor de que tan burdas manipulaciones, propias de cualquier ortodoxia revolucionaria, «echen a perder a futuros lectores las páginas de *Orígenes*». Sólo desde la asfixia provinciana, síndrome común entre escritores que hoy viven en Cuba, puede uno llegar a confundir la cultura con la política cultural. Los buenos lectores, y el propio Ponte es el mejor ejemplo de ello, lo serán siempre a pesar de las circunstancias.

Hay también pasajes en los que tanta propensión biográfica y el gusto por el cromito reducen a Lezama a una variante demasiado elemental del Mistagogo. Y esa escritura, con todo lo que tiene de relevante y problemática, no merece quedar encorsetada en los avatares de una política. Será la crítica literaria, no la biografía, la que nos recuerde que la grandeza de un

escritor es siempre anómala: ante ella no basta reconocer ciertas características teratológicas y pasar enseguida a un tema más interesante que el talento. Las circunstancias políticas de una tradición, a las que Ponte dedica la mayor parte de su libro, constituyen tanto un obstáculo como una ventaja, son el contorno visible de una foto borrosa que nos orienta a través del cristal velado de la memoria o nos deja cruzar los puentes levadizos de una época nefasta para la literatura. Pero lo esencial, es decir, el talento, siempre está detrás del cristal y más allá de los puentes.

El vastísimo tema de la herencia de *Orígenes* y sus conexiones con Martí y Casal queda aquí resumido en menos de 200 páginas. Y aunque el lector se queda con ganas de más, antes ya ha atravesado estos nueve ensayos con la certeza de estar ante un libro muy convincente. La razón: Ponte tiene un estilo. Resuelve muy bien las frases, baraja sus datos de manera impecable, sabe ser disgresivo, contundente o irónico. Su astucia ilustra aquella maravillosa confesión de Cynthia Ozik: «All good stories are honest and most good essays are not». Evocando esas metáforas de topógrafos a las que estas páginas hacen referencia, digamos que el autor tiene el mapa de su libro en el bolsillo antes de salir de viaje; se sabe de memoria sus fotos de época, defiende con energía su punto de vista y puede permitirse retar la autoridad de Vitier porque él también es un gran lector de *Orígenes* y del siglo XIX cubano, con una historia de grandeza perdida, una casona en Matanzas y unos abuelos citables. Por ejemplo, el ensayo «A propósito de un plato antiguo» donde Ponte imita un poco al Lezama de «Confluencias»; le cede pertenencias propias, recuerdos de familia, de la misma manera que Lezama prestaba al Casal de su *Oda* objetos de la familia Lima.

Hace veinte años, se nos recuerda en el prólogo, *Orígenes* no era un tema tan inevitable como ahora; sus páginas se repasaban con otro fervor. Teníamos, entonces, otra idea de las ruinas. Incluso Ponte mostraba interés por el XIX y visitaba con cierta nostalgia los salones de *Orígenes*. Basta releer aquella columna suya, «Entrada al 19», con la que animó, a principios de los años 90, los escasos tres números de un irreverente suplemento habanero. Si ahora ese mismo autor, cuya sorprendente erudición se ha trasmutado en acuciosa bilis, es capaz de preguntarse cómo fue que se introdujo el «síndrome de Estocolmo» en el idilio de los origenistas con la Revolución, debe ser porque le han escamoteado algo propio. Después del desastroso reparto de una herencia, el desheredado regresa a los legajos que Vitier usa como prefacio de su propia iluminación. Y sale vencedor de la ordalía, cosa que ya convertiría este libro en indispensable, si no fuera porque, además, sus argumentos están entre las páginas mejor escritas de la reciente literatura cubana.

Después de una novela fallida y de un cambio arriesgado en el tono de su última poesía, Ponte ha jugado su mejor baza: sus ensayos sobre literatura cubana. Este libro largamente anunciado es, sin duda, su mejor libro. Por desgracia, ha sido editado fuera de su país, lejos de sus lectores «naturales», y parece casi inevitable que un público mexicano –cuya idea de *Orígenes*, en el mejor de los casos, sigue siendo tan exótica como aquella «Refutación de los espejos» que Paz dedicó a Lezama– no lo aprecie en su medida justa. Quede entonces lo anterior como gesto de agradecimiento a los editores e invitación a uno de nuestros escasos ensayistas indispensables.


¿LE PICA? USE
LUGOLINA
del doctor
Eduardo França
CURA COMEZONES, PICAZONES, ECZEMAS, SABAÑONES.
Cura caspa, Caída de cabellos, Heridas y todas Enfermedades de la piel. ¡EFECTO SEGURO!
EN VENTA EN TODAS BUENAS FARMACIAS Y DROGUERIAS
CONCESIONARIO: F. LOPEZ — ENTRE RIOS, 262 — BUENOS AIRES

Blanchot, el invisible

Blas Matamoro

La noticia de la muerte de Maurice Blanchot (1907-2003), casi centenario, dejó perplejo a más de uno. ¿Con que estaba vivo? En efecto, nunca supimos si el escritor pertenecía aún al mundo del tiempo, tan exquisita y eficaz fue su manera de existir sin estar. La muerte fue la obra maestra de un arte que él practicó con tal rigor hasta convertirlo en una ética: la desaparición. En una era devota de la imagen, de lo que aparece y parece aunque no sea nada, se las arregló para que ignorásemos qué aspecto tenía. Era el hombre sin rostro ni figura, que pasó por el siglo dejando apenas una huella escrita. Nada menos, pero nada más.

Más curiosa que su peculiar modo de sobrevivir fue la circunstancia de su mala salud. Una errónea operación del duodeno practicada ya en 1922 lo dejó enfermo crónico de la sangre, con una penosa secuela de asma, gripes insistentes, pleuresía, tuberculosis, continua sensación de vértigo, ahogos, trastornos neurológicos, inapetencia, fatiga y extenuación. La muerte se le acercaba a cada instante sin llegar a someterlo, hasta una edad en que sólo cabía el final.

Repetidamente, durante las décadas de 1930 y 1940, tuvo la sensación de estar escribiendo su último libro, la última letra de su última página. Amigos que lo trataron de cerca, entre ellos Emmanuel Levinas, Thierry Maulnier y Georges Bataille, como asimismo su biógrafo Christophe Bident, advirtieron en él un aire de sobreviviente. Quizá se imaginaba tal porque ejerció cierta moral aristocrática, tal si, realmente, hubiese sobrevivido a la extinción de esas aristocracias a las que nunca había pertenecido. Una aristocracia que, por imaginaria y extemporánea, resultaba ser especialmente fuerte, ya que no corría el peligro de su anulación social.

Blanchot era, según evocamos a un noble, altivo y distante, exigente, excesivo en su afán de excelencia, con un poco de afición a la sorpresa que causan los personajes que viven *à rebours*, a contrapelo de la fastidiosa y notoria actualidad. Le gustaban los caminos transversales y era devoto de lo inopinado y paradójico. Pero había en él algo que nada tiene que ver con estirpes ni linajes: ni aceptó ni dejó herencias. Se hizo y se deshizo a sí mismo, con paciencia de artesano, sin el menor parecido con el ocio ni con el desdén. Como Ortega, encareció el ideal de servicio del gran señor y, en consecuencia, detestó el parasitismo del señorito.

En su juventud fue monárquico y tradicionalista, una suerte de revolucionario de extrema derecha que aborrecía al capitalismo y propugnaba una utopía reaccionaria: volver al orden cristiano tardomedieval. No lo sedujeron el fascismo ni el antisemitismo de sus compañeros de ruta, como Robert Brasillach, y se apartó de ellos a partir de 1938.

Durante la ocupación nazi de Francia hizo un módico aporte a la Resistencia y estuvo a punto de ser fusilado en 1944. Una excursión a las orillas de la muerte, que tan bien armoniza con la obsesión que late en sus escritos. La experiencia cruzada de estas tendencias le dejó un persistente interés por las revoluciones, esos momentos de la historia en que los hombres hacen de lo imposible una necesidad. Cabe situar en este campo su imagen del surrealismo, un arte del rechazo convertido en ética que desagua en actitudes cívicas. Rehusar es la actitud esencial de la capacidad política, entendida como una exigencia infinita.

Otra marca de los tiempos que sostuvo a Blanchot fue la importancia filosófica de la muerte. No la muerte como hecho ineluctable ni como síntoma patético de la aniquilación, la degradación, la caída y el castigo. Más que la muerte como evento fatal y consabido, la mortalidad. Es ella la que nos convierte en puro objeto, en algo que no es más que objeto. La mortalidad nos hace objetivos, es decir: universales y comunes. Transforma nuestra vida en destino, la duplica al hacerlo, la carga de sentido, un sentido a investigar sin amedrentarse ante su sesgo misterioso. La mortalidad nos remite, esta vez definitivamente, a los demás: a los que nos precedieron, a los que conviven con nosotros, a quienes nos sobrevivirán y se harán cargo de todo eso, del ser que somos y está ahí para compartirse.

De alguna manera, Blanchot se incardina en la mortalidad como reverso productivo del nihilismo, que desempeña un papel decisivo en todo el pensamiento radical del siglo XX y sus diversas vertientes. La muerte misma agita la vida con un sentimiento de levedad que hace al gozo del instante, del momento en que estamos y que ha de desvanecerse. Es una permanente instancia de la vida misma, un tesoro personal que escarba en su libro *El instante de mi muerte.*

La muerte blanchotiana, que es la de cualquiera de nosotros y la de todos en conjunto, es algo activo, no ya como fuerza ideal puesta entre paréntesis por la vida, sino como potencia oscura y encantamiento que constriñe las cosas y las vuelve realmente presentes, más allá de sí mismas, fuera de sí mismas. De nuevo: la humana duplicación, el exceso y la apertura propios del ser humano.

Un punto crucial del pensamiento blanchotiano es el vínculo entre el lenguaje y la muerte. Hablamos, según él, apoyados en una tumba sin nom-

bre, provisionalmente vacía: la verdad del lenguaje es el hueco del sepulcro, el ámbito sonoro de nuestra voz. A su vez, en la palabra el vacío es real y la muerte, en lugar de anonadar, se hace ser. Llevada a su extremo, la literatura misma es el ejercicio del derecho a morir.

Escribir es un incesante ir muriendo, gastando el tiempo, perdiéndolo si se quiere así, una forma de convivir amistosamente con los otros, en igualdad mortal de condiciones. Vivir, escribir: borrarse desde la altiva y atenta lejanía. En el tiempo, que es inmortal, la muerte aparece, desaparece y reaparece, siempre convocada y desafiada por la palabra. Por eso, la literatura es el lenguaje que, al escribirse, enfrenta a la muerte sabiéndose mortal, en un ejercicio de ambigüedades que es, precisamente, el espesor de la literatura.

La literatura es, para Blanchot, un ejercicio utópico, que retoma las propuestas de Mallarmé. Baste rever la decisiva lectura que de Mallarmé hace en *La parte del fuego*. La literatura se propone hacer del lenguaje lo que el lenguaje, de partida, es y deja de ser: música. Una materia sin contorno, un contenido sin forma, el ejercicio de una fuerza caprichosa e impersonal que nada dice, nada revela y que sólo anuncia que viene de la noche y va hacia ella, volviendo a su fuente originaria, el silencio. Una utopía que se produce como nihilismo y es la clave enigmática y paradójica de la productividad poética del lenguaje, la apertura y el poblamiento del espacio literario.

La palabra, en la práctica literaria, está siempre por llegar, es algo por venir, es porvenir de la palabra. En este sentido: profecía, poética de la dispersión, de la interrupción momentánea de la historia, arquitectura instantánea de un espacio irreal en tanto imaginario, un espacio donde Aquiles, el de los pies ligeros, nunca alcanzará a la lenta tortuga, y el Agrimensor kafkiano, tras un inventario de puertas, jamás accederá al Castillo.

La literatura aparece cuando la moral se calla, en esa región que está en el mundo y donde el escritor se proclama irresponsable a la vez que se expone al juicio de la sociedad. Por eso fascinan a Blanchot los inmoralistas que buscan una ética liberada de la moral: Gide en las huellas de Nietzsche y, más extremosamente, Lautréamont y Sade. Mientras sus contemporáneos se preguntan qué es la literatura, él prefiere otra interrogación: ¿cómo es imposible la literatura?

La respuesta es vertiginosa: la literatura es imposible porque su posibilidad es infinita. Pluralidad, fragmento, escritura a rachas y siempre colectiva, en la colectividad del lenguaje de los mortales, de los que van a morir y te saludan, silencio. Se trata de una infinita entrevista con los otros, que son los entrevistados y los entrevistos. La espera de algo que no ocurre y que interrumpe el habla. La palabra, articulada en bisagra se despliega de mil mane-

ras, por dar una cantidad arbitraria y elocuente, y sale en busca de algo que ya veremos en qué consiste, mientras distiende la verosimilitud de los eventos. Cuando éstos parecen verdaderos, la búsqueda ha dado con algo. La esperanza profética de ese algo es la que anima a quien escribe, justamente.

El escritor, en este entramado blanchotiano, adquiere distintas identidades. En su libro sobre Lautréamont y Sade, es el testigo de la imposibilidad de lo sagrado para alienarse en el lenguaje de la literatura, que se vuelve radicalmente profana, agitada por el terror y la capacidad de destruir en un desafío a la razón donde el escritor ocupa el lugar de Dios en una suerte de divino ateísmo. En *El libro futuro*, en cambio, Blanchot explora la situación del escritor en la historia: se vincula con las tradiciones pero no para serles fiel y reproducirlas sino para romperlas y renovarlas, haciéndolas vivir en un juego donde la excepción tiene fuerza de ley.

Siempre y en cualquier caso, el escritor se vive como si fuera el último hombre, cuando es apenas, y nada menos, el último personaje de la literatura. Carece de rostro, como el propio Blanchot, y su espacio es el abismo de lo por venir. Escribir es desdoblarse, de manera que el escritor resulta ser un *partenaire* invisible de la literatura. Simétricamente, el lector será, a su turno, el ficticio *partenaire* invisible del escritor.

Más concretamente, cuando se trata del narrador, Blanchot le adjudica la posición del Supremo: «Y yo también tenía un papel que desempeñar. Era el de intervenir en el relato a título de escucha perpetuamente ausente pero siempre implicado. Yo no decía nada, pero todo debía decirse ante mí» (*La locura del día*).

A veces, estas personificaciones del escritor adquieren el rol de personaje: el Neutro. Se trata de un modelo humano, de un paradigma antropológico, el que deviene ninguno, como las criaturas de Kafka que apenas se designan con una inicial mayúscula, o como el Tonio Kröger de Thomas Mann, tan leído por el mismo Kafka. El Neutro, en su afirmación anónima, es un ser que, por paradoja, no siendo nadie, escapa a cualquier nihilismo como igualmente a toda domesticación metafísica, por lo que está siempre disponible y, en consecuencia, libre.

El lenguaje nos relaciona con los demás al tiempo que nos separa infinitamente de ellos porque es una tarea infinita de significación que no acaba nunca de significar. En tanto, se realiza, nombrando lo posible y respondiendo a lo imposible. Son labores que suceden en la historia y no hay ser fuera de la historia.

En este punto se advierte, como en todo lo anterior, tanto la deuda de Blanchot a Heidegger como su distanciamiento de él. Blanchot, al igual que tantos heideggerianos, parte de Heidegger para criticarlo, especial-

mente en *El espacio literario*. Creo que lo principal de su disidencia reside en que para Blanchot importan lo imposible de nombrar y la operatividad del silencio, pero no lo inefable. En el impulso utópico de la palabra, de antemano nada carece de nombre. El escritor trabaja y habita el espacio literario, territorio de exilio donde la divinidad es una ausencia comunitaria, un soberano aniquilado, no un legislador que prohibe nombrar ciertas cosas, de nuevo: decretándolas inefables. Falta el Dios que legitime el sentido total y permanente de los signos y, por ello, existe el babélico e infinito lenguaje humano.

El suelo de este lugar no es firme, está resquebrajado y por sus grietas se contemplan abismos, espacios sin fondo. La palabra no puede colmarlos, es torpe y pobre frente a la incontable opulencia del afuera, pero esa torpeza es jubilosa y juega a la alegría del inocente, en su esfuerzo por abrir la literatura, todo lo que se pueda, para agrietarse y alterarse, a su vez, en la inmensidad del afuera.

Dentro de ese espacio, el crítico tiene una tarea similar a las del escritor y del lector. Pone en crisis un texto por medio de otro texto que se ofrece a ser puesto, a su vez, en crisis. La literatura pone en movimiento al lenguaje y la crítica pone en movimiento a la literatura. Y así sucesivamente, como partes de la infinita entrevista ya mencionada.

Desde luego, en este contexto, valga la rima consonante, caben los textos pero no la Obra ni el Libro. Hay un Libro, uno para todos y hecho entre todos, pero siempre está en adviento, está por llegar. Si se prefiere: está en el futuro utópico pero no es, porque no constituye el discurso sino su ruptura, no el uso ordinario del lenguaje sino su excepción. Tanto es así que podemos extraer un par de consecuencias estéticas: la ruptura como forma y el fragmento como género.

Heideggeriano crítico de Heidegger, Blanchot no pudo menos que ajustar sus cuentas con la modernidad. Hizo su crítica y en tal medida, fue moderno, porque la crítica lo es. No cuestionó lo moderno, quiero decir que no lo derogó de raíz, como su maestro, pidiendo un retorno al perdido y nunca habido encuentro del ser consigo mismo. Concibió lo moderno a partir de la nietzscheana muerte de Dios o, a la manera de Hölderlin, como la tardía llegada a una divina mansión sin habitantes. Lo moderno blanchotiano es una suerte de diálogo con un Dios oculto, ausente y taciturno o, si se prefiere, un coloquio psicoanalítico con el Otro escondido, el inconsciente.

Hay un punto en que el pensamiento no se deja pensar y esa frontera es la que lo posibilita. Si todo fuera pensable, nada lo sería y el delirio reflexivo llevaría la razón al manicomio. Borges y Blanchot, dos pensadores pro-

fanos y modernos, se encuentran en este punto con la gnosis y ambos, curiosamente (necesariamente), con la gnosis judía de Isaac de Luria y Gershom Scholem. Ninguno de los dos es creyente ni pide la cesación del pensamiento como una virtud, sino que defiende la noción de límite, sin la cual nada puede pensarse. Es, de alguna manera, lo que Blanchot dentro de la literatura contemporánea: un lobo estepario encerrado en la montaña mágica, que no sabemos si es un subsuelo hermético o una jaula en la casa de fieras.

En cualquier caso, como en materia de lo razonable y lo pensable, Blanchot advierte sobre el peligro de absolutizar las categorías, o sea quitarles el enfrentamiento con sus opuestos. Si la razón absoluta da en loquero, la historia absoluta desemboca en un campo de exterminio. El altar de la diosa Historia se sitúa en Auschwitz.

Un matiz puede aclararnos algo más la posición de Blanchot en la telaraña de la modernidad y es el tema del compromiso del escritor. No olvidemos que Blanchot es contemporáneo de Sartre y que ambos escriben sus textos más definitorios por los mismos años de la posguerra. Es inevitable recurrir a los ecos de la lengua francesa: *s´engager, se dégager.* Comprometerse, desprenderse. Como su amigo Levinas, Blanchot prefiere lo segundo. El escritor no *s´engage* sino que *se dégage.* Quiere o pretende una literatura libre en medio de una sociedad que no lo es. Por eso se desprende, se desgaja y, en consecuencia, dirige a esa sociedad una denuncia de opresión y un reclamo de liberación.

Blanchot y Levinas se distancian de Sartre pero no se le oponen. No propugnan un arte disociado de la comunidad, en un ejercicio de aristocratizante esteticismo. El lenguaje, medio donde actúa la literatura, es siempre comunitario y amistoso. Ejercer el lenguaje es un acto social porque supone prestar atención al otro. Más aún: es insurgirse contra la dictadura de Dios, ese Dios que ha hecho ateo a Blanchot.

Quien escribe cumple con el apotegma hegeliano: ser es ser reconocido. Blanchot, siguiendo a Robert Anthelme, completa la idea: el hombre se caracteriza porque quiere ser reconocido en su ausencia de límites, como animal infinito. Y esta es la clave blanchotiana de la historia. Las interrupciones del proceso marcan el paso o, mejor dicho, el salto de una época a otra. En la biografía política del mismo Blanchot las etapas son nítidas: monarquismo, Resistencia, oposición al golismo y a la guerra de Argelia, Mayo del 68 y su crítica.

Blanchot, artista supremo de la desaparición, ha callado pero la entrevista infinita que mantiene con nosotros sigue en pie. Conserva una vivacidad dialéctica que continúa desazonándonos y estimulándonos, a partir de la confesión formulada en *La locura del día*: «No soy sapiente ni ignorante».

CALLEJERO

MATINAL



JAMÁS SERÁN DEL TRUST

Viaje a la Patagonia austral

Gustavo Valle

1. Desde la ventanilla del avión tiene un color ocre quemado, como el de la arena, pero más amarillo. Es un desierto de tierra enorme, y no alcanzo a ver sus límites. Parecido a la meseta castellana, pero todavía más cobrizo y despoblado. De un lado veo el mar atlántico, pues el avión vuela hacia el sur, a lo largo de la costa; del otro, esta geografía solitaria, sin árboles, sin casas, sin animales, llamada Patagonia. Todo árido, sólo atravesado por líneas de caminos troncales y extrañas figuras pseudogeométricas en medio de la nada.

El viaje (que duró más de tres horas desde Buenos Aires) me permitió volver a pensar en los traslados frecuentes, en los itinerarios constantes, y en la engañosa necesidad de buscar un sitio en este mundo. Acaso no un lugar o un espacio físico, sino un gesto del tiempo, un estado de ánimo. Sentado en la butaca del avión suelo ver e imaginar paisajes. Las ventanillas de los aviones son una escotilla hacia algo desconocido, un espejismo de lo cambiante. A pocos minutos de despegar, Buenos Aires luce enorme, pero después desaparece entre las nubes, y se hace cada vez más pequeña desde la altura. Siempre he pensado que el viaje no es sólo un asunto traslaticio sino, y sobre todo, una pregunta acerca de la permanencia. ¿Dónde estamos cuando estamos de viaje? ¿Salimos o entramos a qué sitios? ¿Existe un lugar que sea nuestro, una patria del afecto, una geografía del origen? Estas preguntas siempre me acompañan cada vez que voy de un sitio a otro. Pero acá en la Patagonia, en las extensiones inabarcables de su territorio, mis preguntas naufragan, se confunden con el viento huracanado y sólo los espejismos responden.

El avión aterrizó en Río Gallegos, capital de la provincia de Santa Cruz, la ciudad costera desde donde despegaron los aviones que participaron en la guerra de las Malvinas. La ubicación de Río Gallegos es parecida a la de Lisboa: a orillas de un río, cerca de su desembocadura en el mar. El aeropuerto está en la orilla sur, a escasos kilómetros de la costa atlántica. Del otro lado, en la orilla norte, el perfil de la meseta patagónica. El río corta la meseta en dos, y el corte deja ver un acantilado, una rotunda pared estratificada. Este paisaje abrupto y aparentemente inhóspito, será la primera impresión en tierra de una vasta geografía azotada por climas radicales, soledades milenarias y el temible agujero de la capa de ozono.

Al bajar la escalerilla de la nave sentí la fuerza del viento que me empujaba como a un muñeco. Venía del oeste y soplaba sin parar a lo largo de toda la estepa patagónica. Me golpeaba de frente como a una pared invisible y obstaculizaba mi camino hacia el interior del aeropuerto. Sujeté mi mochila con fuerza y me incliné hacia adelante para impulsarme mejor. El resto de las personas que bajaron del avión luchaban contra este inesperado enemigo, y fue cómico vernos a todos resistir a las ráfagas con nuestros pelos alborotados, y perseguir los sombreros mientras el viento embolsaba los abrigos.

Hacía 9 grados centígrados y era pleno verano seco. En Buenos Aires hacía 35 y la humedad llegaba al 90%. El cuerpo parece un conejillo de Indias cuando es sometido a estos cambios climáticos y se resiente con estornudos y escalofríos. Después de retirar las mochilas de la banda giratoria del aeropuerto, debimos esperar una hora la llegada del bus que nos llevaría a El Calafate. Mi mujer sacó el termo, el mate y la bombilla, y junto a las voluminosas mochilas, sentados en los asientos de fórmica del aeropuerto, invertimos esa hora en matear.

La costumbre del mate, como toda costumbre, tiene una relación directa con el tiempo. Tomar mate es abrir una brecha temporal en medio de lo programado. El reloj se detiene alrededor del mate, el termo y la bombilla, y se filtra con otra sustancia distinta a los minutos. La vida queda atrás y adelante, y en medio este ocio compartido que dura hasta que la yerba se lave. Podemos hablar, no de un reloj de arena sino de yerba, y la bombilla una aguja minutera que va marcando el paso y el tiempo de descuento, cada vez que cebamos. La conversación se hace incidental y variada. En realidad no hay conversación sino charla. El mate hace el mismo efecto del fuego. Nos sentamos alrededor del fuego para tener un eje en medio del ocio, la canción o la charla. Parecido al «cafecito» de Venezuela y el Caribe (no el café necesario del desayuno sino el café social de la media tarde), el mate nos abstrae sin desvincularnos del todo, y al estar en medio de lo que hemos hecho y lo que vamos a hacer, justo en el centro de una cosa y otra, ocupa un lugar central en nuestras vidas.

El autobús llegó, metimos las mochilas en el baúl y subimos velozmente al vehículo. Mi asiento estaba en la primera fila, justo detrás del conductor y del copiloto. Ya en marcha sobre la accidentada carretera de tierra, me entregué totalmente a la contemplación del paisaje. Pude ver de cerca la extensión extraplana de la meseta patagónica. La meseta se interrumpe al llegar a Río Gallegos y de ahí, hacia el sur, parece comenzar otro nivel desértico, otro escalón patagónico, como si justo allí hubiera ocurrido una gigantesca falla geológica, y la topografía se quiebra a lo largo de muchos kilómetros. Recordé el llamado «abismo» del macizo guayanés de Vene-

zuela, el lugar donde termina la meseta granítica de Canaima y comienzan las selvas amazónicas. Pararse allí es como estar en el filo del mundo, y se experimenta eso que Bachelard llamó la inmensidad íntima: la interiorización de los grandes espacios naturales que logra aumentar la capacidad pulmonar y multiplicar la experiencia imaginaria.

El paisaje no era tan árido como lo veía desde el avión. Había pasto abundante y arbustillos que luchaban contra el viento y el sol del verano. Por supuesto no había un solo árbol de dimensiones considerables: el viento no lo dejaría crecer. Por esta misma razón el parabrisa del autobús parecía el de un vehículo policial antidisturbios: lo cubre una reja metálica para evitar que las piedras del camino salten y lo hagan estallar.

Veo un ave (después sabré que su nombre es carancho) levantar vuelo, pero sin volar. Es decir, se deja sacudir por el viento como un juguete. Veo un avestruz (después sabré que su nombre es choique) pastar entre los arbustos y levantar sus alas al paso del vehículo. Estos animales y estos paisajes comparten mi atención intermitente con la película de Jean-Claude Van Damme que pasan en la tele del autobús. Las películas que uno ve en los aviones o autobuses son las que más rápido olvidamos. Sin embargo, ésta de Van Damme quedará grabada para siempre en mi memoria. Me asomaba por la ventanilla y veía pasar la Patagonia sin límites, me asomaba hacia la tele y veía a Van Damme vencer a los villanos de la película en las calles estrechas de Jerusalén. La combinación era más que posmoderna. Sentado en mi asiento patagónico, fui testigo de un calidoscopio turístico de difícil interpretación. Hice articulaciones del tipo de «el desierto patagónico y el de Israel; la lucha de Van Damme y la de los viejos patagones» pero no tenía ningún sentido. En primer lugar porque son desiertos que no se parecen en nada, y en segundo lugar porque Van Damme siempre gana, y los viejos patagones, los antiguos indios tehuelches, lo perdieron todo, absolutamente todo. Pero de esto hablaré más adelante.

En el asiento contiguo viajaba un hombre semidormido que bamboleaba su cabeza y de cuando en cuando la golpeaba contra el vidrio. Como yo ocupaba el asiento delantero podía ver al conductor y a su copiloto que charlaban sin cesar dentro de su cabina cerrada; tomaban mate profusamente y escuchaban una espantosa música folclórica que insistía en las desdichas del hombre abandonado. Dos asientos atrás, un hombre oriental (presumiblemente japonés) hacía lo mismo que yo: observaba y tomaba notas en su cuaderno. Debe ser escritor, pensé, pues no paraba de escribir. Su cuaderno era de tela azul y tapas duras, un cuaderno muy bonito que seguramente compró para el viaje. La belleza de su caligrafía ideográfica distaba mucho de mis garabatos alfabéticos.

Viajar desde el Japón hasta la Patagonia parece –a pesar de que la humanidad haya arribado al interconectado siglo XXI– una tarea heroica y extravagante. Sin embargo hasta acá viene gente de todas partes del mundo. Después de que el mismísimo Charles Darwin pasara en el *Beagle* en 1834 y dijera que «en medio de estas soledades, sin que exista cerca ningún objeto atrayente, se experimenta una indefinida pero poderosa sensación de placer», nació el mito de estos paisajes patagónicos intemporales y solitarios donde la libertad se abandona a su gusto y todo está hecho para ser contemplado, y también imaginado. Pero mucho antes del paso de Darwin había nacido otro mito: el de una ciudad esplendorosa, metida en alguno de los valles patagónicos, llamada Trapalanda. Suerte de Eldorado, pero versión austral, ciudad imaginaria repleta de riquezas que no pudieron descubrir ni Alonso Pizarro ni Orellana.

La carretera era un desastre. Decían que después del invierno tormentoso del año pasado había quedado así, llena de baches y desvíos. Mi asiento saltaba como un resorte con cada piedra del camino y faltaban cinco horas hasta nuestro destino, El Calafate, en medio de un paisaje idéntico: algunas ovejas, algunos choiques, algunos gavilanes que poblaban una horizontalidad ocre infinita. Al estar en la Patagonia es imposible pensar en la redondez de la tierra. El mundo es una línea que se expande hacia lo ilimitado, y la medida territorial parece bidimensional, no volumétrica. En la Patagonia la tierra parece plana. Todo es plano. El cielo está inmóvil y la tierra no parece girar: avanza. Hasta las montañas, con sus cortes basálticos en forma de mesetas son planas. La vegetación es plana. El viento es plano pues a su paso todo lo horizontaliza. El cielo es plano en la Patagonia por sus nubes rasgadas y longitudinales.

Veo interminables alambradas a lo largo de la carretera. Sorprende pensar que esta tierra de la nada tenga dueños. Desde el autobús sólo se perciben el pastizal infinito y los alambres veloces que nunca acaban. Muchos extranjeros han comprado tierras en estas regiones. Las reservas de agua dulce son un buen motivo para ello. Sting, el príncipe Charles y muchos millonarios norteamericanos poseen grandes extensiones de territorio. Pero los primeros dueños de todo esto surgieron a finales del siglo XIX, cuando Julio Argentino Roca, después de la llamada Conquista del Desierto, promulgó la Ley de la Alambrada, que invitó a los más atrevidos a venir a estas soledades, tirar todo el alambre que trajeran y donde acabara el alambre limitaban sus tierras. Los grandes latifundios patagónicos nacieron con esta ley extravagante, que parece inspirada en los ladrones de ganado y los cuatreros de Bonanza.

2. Llegamos a El Calafate con la sensación de haber viajado un día entero. Y en efecto: nos habíamos despertado a las cuatro de la mañana para

tomar el avión de las seis, arribamos a Río Gallegos a las nueve y media, cogimos el autobús a las 11 y llegamos a El Calafate a las cuatro de la tarde. Sin embargo, El Calafate no sería nuestro verdadero destino. Todavía faltaba la meta principal: el imponente glaciar Perito Moreno. Pero esto vendría al día siguiente. Mochilas al hombro, iniciamos una caminata por el pueblo y fuimos en busca de la posada que habíamos reservado desde Buenos Aires.

El pueblo es pequeño y estaba repleto de gente. Por sus calles se podían escuchar varios idiomas. Identifiqué alemanes, franceses, italianos, ingleses, japoneses, australianos (por las banderitas que lucían en sus gorros), y también mexicanos y colombianos. La devaluación del peso argentino ha permitido un turismo barato para cualquier extranjero. Pero también para los argentinos con plata que estaban acostumbrados a viajar a Europa, y que ahora deben limitar su *tour* de verano a las geografías nacionales.

El Calafate es un pueblito totalmente turístico con restaurantes, hosterías y pequeños *shoppings* que pretenden ser cabañas campestres como las del Bosque de Arrayanes de Blanca Nieves, con la diferencia de que en vez de la inmaculada muchacha y los libidinosos enanitos, acá se ven muchos turistas que entran y salen de las tiendas con camisetas de recuerdo, o también los que están sentados a la mesa de costosos restaurantes dispuestos a comer la especialidad de la zona: cordero patagónico. Es decir, cordero a la brasa.

Los pueblos turísticos son pueblos histéricos: siempre seducen pero nunca se entregan. Sus habitantes tienen claro su trabajo: sonreír al visitante que compra. Suelen tener dos caras. Una, la más visible, es la de las casitas tipo Bosque de Arrayanes y las sonrisas prolijas. La otra, misteriosa, es la de la vida normal de sus habitantes, que siempre ignoramos. Por eso, al visitar un pueblo turístico sólo quedan postales y fotografías, pero no recuerdos. No son pueblos donde *suceden* cosas, sino donde se *venden* cosas. Además sus habitantes suelen tener una relación compleja con el turista: al darle de comer lo aman, al depender de él lo odian. Pero de ese odio los turistas nunca nos enteramos. Pasamos de largo, también sonrientes, repartiendo propinas. A veces nos detenemos a hablar con un poblador para conocer sus costumbres o escuchar su acento. Pero cuántas veces nos hemos decepcionado al encontrarnos con personas provenientes de otras ciudades que han venido a montar su negocio y hacer plata. Esto no tiene nada de malo ni es criticable, pero el turista –y este es uno de sus más pueriles anhelos– quiere entrar en contacto con lo *otro*, conocer otras tradiciones, ser pionero y vivir, así sea por unos días, lo que vivieron Pigafetta o Magallanes. Y es que el turismo ya no es lo que era antes. Incluso ahora el

turista no quiere ser turista sino *viajero*. La palabra «turista» parece incomodar y nadie quiere llamarse así. Por eso la industria pretende que el turista se sienta como un expedicionario, como un aventurero. El turista muerde este anzuelo, pues su vanidad es muy sensible, y siempre preferirá los lugares inexplorados, o en todo caso la ilusión de los lugares inexplorados. Y es que ya no es confort lo más importante. O en todo caso, ambas cosas: aventura y confort, la combinación perfecta. Una combinación para la que hace falta un buen manojo de billetes verdes. Sin embargo mi presupuesto respondía a otras características.

Nos alojamos en la posada *Aonikenk*, nombre de la lengua de los indios tehuelches aniquilados hace más de cien años. Era una casita con techo de dos aguas, habitaciones sin cortinas, cocina y baño compartidos. Cuando llegamos no había nadie pero la puerta estaba abierta (quedará siempre abierta). Sobre la mesa del comedor había una nota que nos daba la bienvenida, nos indicaba cuál era nuestra habitación y concluía con un «nos vemos esta noche». La caligrafía algo descuidada, el tono informal del mensaje y lo confianzudo de la nota nos anunciaba dos cosas: 1, íbamos a tener una estadía relajada, y 2, la dueña del negocio estaba algo chiflada. Ambas suposiciones terminaron siendo ciertas. Dejamos las mochilas, descansamos un poco y salimos a caminar y aprovechar lo que quedaba del día.

El Calafate, a orillas del lago Argentino, fue fundado en 1913 por un tal José Pantín, inmigrante gallego que arribó a estas tierras y se hizo cargo de un bar, un almacén de ramos generales y hospedaje, inaugurando así una posta en el camino hacia la cordillera de los Andes patagónicos. Los antiguos pobladores, los indios tehuelches y sus antepasados, apenas han dejado rastros de su paso: algunas descascaradas pinturas rupestres en una cueva cerca del pueblo y los nombres de hoteles y restaurantes: Kau Yatun, Kapenke, Aonikenk. Hoy en día los pobladores son todos blancos y nadie sospecharía que hace muchos años estos territorios pertenecían a los indígenas. Entre 1880 y 1885 la mal llamada «Conquista del Desierto» del general Julio Argentino Roca acabó con todos los tehuelches y su cultura. Y digo mal llamada pues no era un desierto, sino un territorio habitado ancestralmente por los indios. Baste un extracto de una carta de Roca dirigida a Adolfo Alsina en 1880, donde formulaba su plan infalible:

> «A mi juicio el mejor sistema de concluir con los indios, ya sea extinguiéndolos o arrojándolos al otro lado del Río Negro, es el de la fuerza ofensiva, que es el mismo seguido por Rosas, que casi concluyó con ellos...».

Pasados cinco años, en 1885, los resultados son definitorios. El general Vintter, uno de los comandantes de las últimas campañas en la Patagonia austral, informa en una carta dirigida al Estado Mayor la conclusión de las operaciones:

> «En el Sud de la República no existen ya dentro de su territorio fronteras humillantes impuestas a la civilización por las chuzas del salvaje».

La Conquista del Desierto había sido un éxito rotundo. Al leer estas cartas espantan el lenguaje utilizado y la brutalidad expresiva de estos «conquistadores»; espantan su arrogancia y su capacidad destructiva. Hoy en día este tipo de acciones se denominan «limpieza étnica» o «genocidio». Los indios tehuelches fueron totalmente borrados del mapa patagónico y apenas sobreviven algunas palabras de su lengua, que ya nadie habla.

Eran las seis de la tarde en El Calafate y todavía quedaba luz suficiente para caminar y conocer un poco. Llegamos hasta la laguna Nimez que está frente al pueblo, y saltamos la alambrada que nos obligaba a pasar por un trailer-taquilla donde cobraban cinco pesos la entrada. No estábamos dispuestos a pagar por ver la lagunita del pueblo. Pero los remordimientos de este atrevido lance hicieron que nuestro paseo por la laguna estuviese signado por miedos diversos. A lo lejos veíamos a los inspectores acercarse hacia nosotros para sancionarnos; aquellos otros dos nos seguían la pista con sus poderosos binoculares; la pareja que caminaba por la ribera opuesta eran los mismos que estaban en el trailer-taquilla en el momento justo en que burlamos la alambrada. Pero no, todos eran fantasmas, espejismos de nuestro remordimiento. Al rato vimos con claridad: la pareja estaba enamorada y no le importaba el resto del mundo; los de los binoculares eran dos ornitólogos extranjeros (presumiblemente alemanes), y los inspectores terminaron siendo dos señoras mexicanas que viajaron en el mismo autobús de Río Gallegos a El Calafate.

El viento soplaba con fuerza y agitaba los juncos que había en la orilla de la laguna. Las aguas eran de color plomizo pero iban cambiando de tonalidad a medida que el sol caía. Avutaradas, cisnes de cuellos negro, cauquenes, gaviotas y aves grandes parecidas al pelícano, poblaban la laguna Nimez. El paisaje era apacible y se podían distinguir planos diversos: el agua plomiza y los juncos flexibles en primer plano, más allá la hondonada lechosa del lago Argentino, a lo lejos las montañas boscosas y finalmente las cumbres nevadas de los Andes patagónicos.

En ese momento advertí una cosa: la Patagonia extraplana la habíamos dejado atrás. Los paisajes de la monotonía habían dado paso a estas posta-

les de lo diverso. Acá en El Calafate, la Patagonia comienza a multiplicarse y todo cabe en su enormidad: la estepa, los lagos, los bosques, las montañas, los hielos. Todo en su lugar y sin mezclarse. Sin la profusión invasiva de las selvas, sin el exclusivo monólogo de los pastizales. Acá la mirada se prolongaba porque, paradójicamente, la distancia no es infinita y la naturaleza ofrece numerosas interrupciones. Haciendo un cálculo aproximado, la vista desde esta laguna alcanza ver paisajes a unos ciento cincuenta kilómetros. Dimos la vuelta a la laguna, nos dejamos golpear una vez más por el viento, pero ya eran las ocho de la tarde y decidimos volver.

Ya en la posada leímos el segundo mensaje que nos dejó la dueña sobre la mesa del comedor: «Los esperé hasta las ocho. Nos vemos mañana». Afuera el viento soplaba con más fuerza, y con la noche llegó el frío. Comimos unos fideos reparadores y nos fuimos a dormir, pues al día siguiente había que despertarse muy temprano. A las 6:30 de la mañana pasarían a buscarnos para conocer el glaciar Perito Moreno, un paisaje que un caribeño como yo apenas alcanzaba a imaginar.

3. El guía se llama Diego. Es un gaucho rubio, con pantalón caqui sucio, camisa a cuadros, pañuelo al cuello y gorro tipo boina que ocultas una calvicie en avance. Tiene unos 38 años. Hombre culto que hablaba un inglés con acento argentino exageradamente marcado. Su inglés es impecable, su sintaxis acertada, su léxico profuso, pero cuando habla parece que en vez de lengua tuviera una tabla en la boca. Creo que lo hacía a propósito: un desdén hacia el idioma del imperio desde el manejo impecable de sus estructuras morfosintácticas. El japonés (el mismo de la caligrafía impecable) y las alemanas que nos acompañaban le agradecían sus oportunas indicaciones y se reían de su inglés patagónico.

Montados en la camioneta 4x4 salimos de El Calafate por el camino antiguo en dirección hacia el glaciar Perito Moreno. Desde que construyeron hace años la carretera nueva, este camino troncal ha quedado sólo para estancieros locales y exploradores curiosos. Sale por detrás del pueblo y atraviesa las antiguas estancias entre montañas bajas, en dirección hacia la cordillera. Desde la ventanilla el paisaje era formidable. El día, soleado y la luz, clara. El viento, como es habitual, barría la tierra. También «barre las cabezas», decía Diego. Al subir por detrás del pueblo vimos abajo, a lo lejos, el lago Argentino en toda su extensión: un gigantesco brazo de aguas de color turquesa, y en el medio, como una mancha lunar, el primer témpano de nuestro viaje.

Desde la ventanilla opuesta, a unos 100 metros de distancia, vemos una familia de choiques. Camuflados entre los pastizales, se levantaron y corrieron al paso del vehículo con las alas extendidas. Era un grupo numeroso

formado por un choique macho y cerca de diez charitos. Los choiques machos tienen la infrecuente costumbre de encargarse de sus crías: las hembras desovan y los machos empollan. Y una vez que nacen, continúan juntos y el macho los cría. Sin duda, un ejemplo de familia organizada y moderna. La carne de este avestruz de la Patagonia fue alimento histórico de tehuelches y gauchos. Hasta las patas y la cola se comen y sus huevos son un manjar exquisito. Los indios acostumbraban a cocinar el avestruz de la siguiente forma: abrían el cuero del animal, le extraían la carne y las vísceras, y hacían un enorme picadillo. Con esto rellenaban nuevamente el cuero y le agregaban piedras calientes. Se cosía la piel del animal con todo adentro y se asaba como una albóndiga gigantesca. En cuanto al huevo, éste era cuidadosamente colocado sobre cenizas calientes, se abría un pequeño orificio en su parte superior, y se introducía un palito que servía para revolver adentro. El resultado era el de los huevos revueltos, pero en su propia cáscara, un auténtico desayuno patagónico. También el cuero se utilizaba para hacer artesanía, y sus tripas servían para elaborar salchichas y trampas para los depredadores. Pero actualmente la ley prohíbe la caza y consumo del choique. «Desde Buenos Aires –dice Diego– es fácil prohibir, pero acá se lo caza y se lo come por hambre». Nuestro guía no se limita a los paisajes fotografiables sino que también informa al turista de los problemas del pueblo: alcoholismo, políticos mediocres, colegios insuficientes. Su crítica es emotiva y bien argumentada. Sus ataques parecen dirigirse contra Néstor Kirchner, ex gobernador de la Provincia de Santa Cruz, actual presidente de la República Argentina.

Un grupo de cóndores vuela a poca altura y planea contra el viento. Deben tener unos 10 ó 12 años a juzgar por el cogote blanco y el anverso de sus alas también blancas. A partir de los ocho años desarrollan estas canas nevadas que les otorgan un aspecto majestuoso. Son enormes y se entregan al viento, o al revés: el viento se entrega a ellos. Ayudados por los caranchos atacan a las ovejas desvalidas. El procedimiento es el siguiente: los caranchos atacan a las ovejas picoteando sus ojos y hocicos. La sangre que vierten deja una mancha sobre los pastizales que el cóndor, con su formidable vista, logra ver desde gran altura.

Las ovejas abundan en la Patagonia. Pero esto no siempre fue así. Los primeros colonos escoceses las trajeron a pastar a estas tierras, y dieron inicio al gran negocio de la lana. Pero las ovejas son depredadoras del suelo: al comer arrancan de raíz el pasto, y el suelo de la Patagonia, originalmente pobre, quedó malherido y degradado desde la llegada de estos animales. Las grandes estancias patagónicas albergan gran número de ganado ovejero. Por ejemplo la famosa Hacienda Anita cuenta con 27 mil cabezas en sus

más de 64.000 hectáreas. Podemos pasar a lo largo de sus tierras kilométricas y siempre ver ovejas a nuestro paso. Todas rumiando el pasto, devorándolo todo, acabando con todo. Parecen una plaga, están en todas partes. El animal no autóctono, traído de lejos, terminó ocupando tierras que le pertenecían a los choiques y cauquenes. Lo mismo que ocurriera con los pobladores nativos, sucedió con los animales.

Pero la fama de la Hacienda Anita no se debe a sus ovejas o a su gigantesco territorio. En diciembre de 1921 sus propiedades fueron testigos de una masacre: muchos de sus peones y trabajadores sublevados fueron fusilados por el Ejército. Pedían reivindicaciones laborales y sociales en una región perdida en el espacio y el tiempo. Auténticos latifundios del siglo XX, las estancias patagónicas explotaban al trabajador para lograr sus obscenas ganancias. Para aquella época el poder de la Patagonia estaba dado por la ecuación «tierra más producción de lana más comercialización más dominio de transporte». Es decir, un perfecto monopolio frente al que los sucesivos gobiernos argentinos hicieron la vista gorda. Para dar una idea de esta situación basta con algunas cifras. Mauricio Braun, descendiente de judíos escapados de la intolerante Rusia de los zares, llegó a disponer de 1.376.160 hectáreas en la Patagonia, y en 1893, la concesión de tierras fiscales hechas al señor Adolfo Grübein, que correspondía a 2.517.274 hectáreas, fueron repartidas entre un grupo de unas 20 personas entre las que se contaban ingleses, alemanes, franceses, españoles, un norteamericano, un chileno, un uruguayo y ni un solo argentino. La matanza de obreros de la Patagonia alcanzó la cifra de unos 1.500 trabajadores entre 1920 y 1921. El episodio de la Hacienda Anita es apenas uno de tantos. Estos hechos ocurrieron bajo el gobierno del presidente Hipólito Yrigoyen quien, paradójicamente, fue el primer presidente argentino surgido por voto universal. No conforme con haber eliminado a los tehuelches diez años atrás, el Ejército argentino acabó con la vida de miles de peones y trabajadores. «Cada cien años muere un hombre en la Patagonia», solían decir antiguamente, pues los pocos habitantes de estas regiones no morían: a todos los mataban.

Entramos en los predios del Parque Nacional Los Glaciares después de dejar atrás la meseta y sus ovejas e internarnos en un tupido bosque de lengas que resisten como pueden a los vientos feroces. Diego, que además de servir de guía, musicalizaba el viaje, puso un casete de José Larralde:

Eterna es la distancia
eterno es el camino
eterno es mi regreso
eterno es mi destino.

Bordeamos el brazo Rico del lago Argentino y muy pronto vimos al fondo, a unos tres kilómetros de distancia, el glaciar Perito Moreno. De lejos parecía un ancho río blanco que bajaba por entre dos montañas y desembocaba en las aguas lechosas del lago. Un río de hielo blanco que formaba un pequeño valle entre las montañas nevadas que lo protegían. Paramos en un mirador para contemplar el paisaje pero en eso comenzó a soplar un viento tan fuerte que apenas pudimos permanecer unos instantes: tomamos veloces fotografías y continuamos el viaje que nos acercaría todavía más al glaciar.

Francisco Pascasio Moreno (Perito Moreno) fue enviado a estos territorios en 1874 por el gobierno de Argentina. Su misión era estudiar las fronteras con Chile, siguiendo la línea de las altas cumbres de la cordillera. Moreno era de la tradición de los científicos ilustrados, una especie de Humboldt criollo que además de hacer las mediciones termométricas y comentar la flora y fauna del lugar, era un agudo narrador de su experiencia. Su paso por la Patagonia quedó testimoniado en *Viaje a la Patagonia austral*, libro escrito en forma de diario. Sus notas están recogidas en el lugar y en el momento de ocurrir lo que relata. Esto le otorga una fuerza expresiva tremenda y coloca al lector frente a un auténtico libro de aventuras. Su referencia más inmediata es la expedición que en 1834 hiciera el capitán Fitz-Roy. En realidad Moreno muestra una admiración tremenda hacia el capitán, y no es para menos: Fitz-Roy fue el capitán del *Beagle*, la famosa embarcación en la que viajó Charles Darwin. Sin duda se trataba de un hombre de características excepcionales. El mismo Darwin apunta en su diario:

> «El carácter de Fitz-Roy era muy singular, con rasgos de nobleza: era fiel a sus obligaciones, generoso hasta el exceso, valiente, decidido, incorregiblemente enérgico y amigo apasionado de quienes estaban a su mando... era un hombre elegante, sorprendentemente caballero, de maneras extraordinariamente corteses... su carácter era en mucho uno de los más nobles que he conocido».

Moreno llega a los lugares hasta donde llegó Fitz-Roy, lee los mensajes que el capitán dejó en distintos lugares dentro de botellas, y avanza todavía más hacia la región de los lagos y la cordillera. Como toda expedición, sufre limitaciones de todo tipo y hasta es atacado por un puma. Realiza importantes observaciones geológicas, registra un valioso diccionario castellano-tehuelche y, entre otras cosas, descubre el glaciar que después llevará su nombre. La misión de Moreno era político-territorial.

Es decir, a su cargo estaba el estudio de las fronteras, por lo que era necesario dar nombre a los lugares que, con suerte, sólo contaban con nombres indígenas.

Esta tarea de Moreno no deja de asombrarme. Que una sola persona otorgue nombres a las montañas, a los ríos, a los lagos, es algo tan genésico como arbitrario. Revela un poder descomunal, una autoridad excesiva. Lo que parece una tarea de muchos hombres, de comunidades enteras a lo largo de los años, Moreno la realiza en solitario, con el gesto veloz de un apunte en su libreta. Moreno nombra lo que no tiene nombre y sustituye nombres indígenas por otros que él considera más acertados. Por ejemplo, el pico más alto de la cordillera patagónica, llamado *Chaltén* por los techuelches, fue sustituido por el nombre de Fitz-Roy, en homenaje a su admirado capitán. Lo mismo ocurría con otras montañas que después pasarían a llamarse cerro Mayo o monte Félix Frías. Hoy en día la Patagonia austral debe casi todos sus toponímicos a un solo hombre: Francisco Pascasio Moreno, mejor conocido como el Perito Moreno.

Continuamos avanzando hacia el glaciar y nos internamos en otro bosque de lengas hasta llegar a un pequeño campamento de guardaparques en la llamada península de Magallanes, a orillas del canal de los Témpanos. Abandonamos el vehículo e iniciamos una caminata que nos llevaría a la vertiente norte del glaciar. Ya desde un pequeño muelle del guardaparques tuvimos una postal impactante: la muralla de hielo del glaciar se imponía frente a nosotros y extendía su gigantesca masa blanca a lo largo de algunos kilómetros. Había témpanos pequeños flotando en la orilla del canal y algunos otros de mayor tamaño un poco más lejos. Lo primero que me impactó fue el color de estos hielos. No eran blancos como la nieve sino azulados, un azul casi turquesa pero muy cristalino y profundo. Un color que parecía estar en las entrañas del hielo y no en su superficie. Pensé que las aguas del lago tenían alguna relación con esta coloración casi fantástica, incluso pensé que el cielo azul de aquel día podía incidir en esto. Pero me equivocaba: todo se debía a la compactación del hielo, a su estado tremendamente sólido y a las dificultades que debía atravesar la luz en el momento de chocar contra él.

La caminata consistía en ir bordeando la orilla del canal para acercarse cada vez más a la pared norte del glaciar. Si frente a nosotros teníamos al gigante blanco, el resto del paisaje no desmerecía. Si girábamos a la derecha podíamos ver otro cuadro impagable: un horizonte de agua turquesa casi estática, montañas con bosques de lengas que nacían en las orillas del canal y, más allá, contra el cielo azul, las cumbres de los picos andinos seminevados.

La caminata comenzaba a complicarse: debimos trepar algunas rocas resbalosas y después seguir subiendo hacia una zona más boscosa siempre en dirección hacia la pared frontal del glaciar. El Perito Moreno es uno de los pocos glaciares que en su desarrollo toca tierra: avanza hasta tocar la península de Magallanes (donde nos encontrábamos) y obstruye el paso de las aguas. La fuerza del agua, en su búsqueda de una salida hacia el canal, presiona el glaciar y origina uno de los cataclismos naturales más impresionantes: gigantescos y estruendosos desprendimientos de hielo, enormes masas heladas que se resquebrajan y abandonan el glaciar en forma de témpanos.

Llegamos a un punto en que nos encontrábamos a unos 150 metros del glaciar y un poco por encima de él. Desde allí no sólo se percibía la enorme pared de hielo sino que podíamos verlo en su total envergadura: auténtico valle de hielo que bajaba de las laderas de las montañas donde nunca dejaba de nevar. Soplaba un viento helado que venía peinando las cumbres y traía consigo el frío de su paso por el glaciar. De cerca se podían ver las formas caprichosas de este gigante gélido: cuevas, cortes filosos, túneles, agujeros en su pared externa, y por encima la topografía lunar y antediluviana de un merengue azulado y mamotrético. Estábamos muy cerca del lugar donde el glaciar obstruía el paso de las aguas entre el brazo y el canal. Efectivamente tocaba la punta de la península y justo allí las aguas habían cavado túneles y galerías por donde fluir. El hielo allí era sucio, casi negro, por el contacto con la tierra y los sedimentos. De vez en cuando se escuchaba la resquebrajadura de un pequeño desprendimiento, rápidamente localizábamos el lugar donde había ocurrido pero nos desilusionábamos por su insignificancia. La contemplación de un glaciar viene unida a esta expectación: con suerte podemos ser testigos de un gran desprendimiento de hielo. Es raro estar a la espera de un eventual cataclismo, y querer ser privilegiado testigo de un desastre. Se escuchaban fuertes crujidos, los minutos pasaban, la expectativa crecía. Algo me decía que sí, que el azar nos iba a regalar una muestra de la belleza brutal de estos parajes. Sin embargo permanecimos en este punto privilegiado sin que sucediera nada y volvimos al muelle para abordar la embarcación.

Desde las aguas admiramos su verdadera majestuosidad: cuatro quilómetros de largo por casi 100 metros de alto. Realizamos una navegación de cabotaje a unos 100 metros de distancia por razones de seguridad. Sólo se escuchaba el motor de la embarcación y el silencio entre los tripulantes era profundo. La contemplación del glaciar obliga a un mutismo casi sacro que lo invade todo. Las capacidades asociativas se suspenden y estamos solos frente a la inmensidad sin poder emitir palabras. Incluso la imaginación se posterga

y el paisaje lo es todo, nuestro campo visual es ocupado en su totalidad por las formas rotundas del hielo. El viento helado ha dejado de soplar: se ha congelado. También el hielo parece congelar su moroso transcurrir y todo es espacio, pero espacio detenido, las aguas incluso, son aguas lentas, el cielo, arriba, apenas lo vemos. De pronto escuchamos un estruendo, un sonido fracturado: *cccrrrkkk!* A unos 200 metros vemos emerger (sí, emerger) frente a la pared del glaciar un gigantesco bloque de hielo. Sube hasta a una altura de unos 30 metros, choca contra la pared del glaciar y vuelve a descender hasta sumergirse en las aguas lechosas. Segundos después se escucha otro estruendo y vemos emerger en el mismo lugar otro bloque de hielo, ahora más azul. Todo ocurrió como en cámara lenta, y esto lo hizo más rotundo... De inmediato pregunté a Diego qué había sucedido: «Desprendimiento subacuático de la pared interna del glaciar», me respondió, y continuó: «al emerger y chocar contra la pared del glaciar, el bloque de hielo giró sobre sí mismo y subió a la superficie». Yo esperaba la caída estrepitosa de un bloque desprendido desde lo alto de la pared externa, pero esta vez el desprendimiento vino por debajo del agua, internamente, producto de las presiones que el hielo ejerce sobre sí mismo.

Ya de regreso hacia el muelle pude ver cómo esa masa de hielo había tomado distancia del glaciar y navegaba solitaria y lenta hacia el canal de los Témpanos. Lucía como un moroso edificio en ruinas ahogándose sin remedio. Iba hacia su propia destrucción: crujía, casi gritaba. Lentamente navegaría y se derretiría hasta desaparecer en las aguas. En ese momento tuve la misma impresión que apunta Perito Moreno en su diario de viaje:

«Los témpanos parecen pedir auxilio».

Y es que todo en la Patagonia parece pedir auxilio. La brutal desaparición de los pobladores originarios, los devastadores vientos que arrasan con todo, el sol excesivo sobre los pastizales, los hielos donde nada sobrevive. Todo esto conforma un extraño paisaje de muerte que, paradójicamente, seduce y maravilla. Quizás no haya en el planeta un lugar más hostil e inhóspito, y sin embargo queda grabado en la memoria como una ofrenda inexplicable. Estar en la Patagonia austral es como estar en el fin del mundo. Pero no existe el fin del mundo, como tampoco su inicio. Acá el mundo no termina ni comienza, sólo continúa. La Patagonia austral no es el fin del mundo: es otro mundo. Sus paisajes singulares lo testimonian, pero la experiencia imaginaria que suscita constituye la verdadera razón de su existencia única.

Berlioz, romántico a su pesar

Enrique Martínez Miura

A los doscientos años de su nacimiento, el once de diciembre de 1803 en La-Côte-Saint-André, Hector Berlioz ha entrado en una nueva fase de valoración crítica como compositor. Si ahora es difícil entender el romanticismo musical francés sin acudir a su aportación, no siempre ha sido así; de hecho, hasta casi finales de los años sesenta del siglo XX –coincidiendo prácticamente con el primer y fundamental ciclo de grabaciones discográficas de Colin Davis para Philips–, Berlioz era considerado poco menos que como un efectista, proclive a la grandeza hueca y al ruidismo, un músico de escasa preparación técnica y dudoso gusto que ocultaba sus deficiencias acudiendo a gestos artísticos extremados y mastodónticos grupos corales e instrumentales. Siendo como es cierto que, en ocasiones, Berlioz se inclinó por las interpretaciones con medios gigantescos de algunas de sus obras, no lo es menos que esto no empaña la valía de su música, puesto que se sirvió de ese recurso cuantitativo aprovechando tendencias en boga de su época –sobre todo la imparable corriente internacional de las asociaciones orfeonísticas, de implicaciones no ya musicales sino también cívicas– y no dejaban de conllevar indudables connotaciones visionarias, que se adelantaban en medio siglo a la *Sinfonía de los mil* de Gustav Mahler, tantas veces tenida como el punto de no retorno de la megalomanía sinfónico-coral.

En muchos sentidos, sólo en los últimos años estamos accediendo a un conocimiento más ajustado de la verdadera significación de Berlioz dentro de la historia de la música. Un proceso revisionista que en absoluto puede darse por concluido este año de su bicentenario, pero que ha proporcionado ya frutos muy apreciables. Uno de ellos, crucial, es la publicación de la *Nueva Edición Berlioz*, editada por el Comité para el Bicentenario Berlioz de Londres, iniciada en 1967 y, aunque programada para acabar este año, todavía no completamente ultimada. La importancia de un empeño así es difícilmente exagerable, en tanto que contiene ediciones críticas, versiones alternativas y otros materiales nunca antes accesibles. Para hacerse una idea de la trascendencia cultural de la empresa baste decir que la antigua *Edición Berlioz* –de 1900 a 1907 y dirigida por Charles Malherbe y Felix Weingartner–, claro está que fundacional en su momento, no dio cabida a obras de la entidad de *Benvenuto Cellini* y *Los troyanos*.

Puede hablarse, en consecuencia, de un cierto grado de desconocimiento hasta tiempos muy recientes del auténtico legado de Berlioz, lo que en realidad desemboca en la necesidad de una reubicación de su figura. Es sintomático que su música tardara mucho en ser aceptada en su propio país –por ejemplo, el estreno mundial póstumo de la versión completa de *Los troyanos* tuvo lugar en Alemania, en Karlsruhe, en 1890–, con acogidas favorables inmediatas en países culturalmente tan disímiles como Rusia, Alemania[1] e Inglaterra. Si la imagen de Berlioz ha llegado a ser arquetípica de la expresión musical del romanticismo francés, con un paralelismo poco menos que evidente con lo que supuso la lujuriosa explosión colorista de Delacroix en pintura –ambos coincidieron por lo demás en algunas preferencias temáticas–, tal resultado no ha podido ser posible sino mediante un expediente incluso bastante tosco de corrección de los hechos de la historia. Resulta difícil, cuando no imposible, entroncar a Berlioz dentro de los márgenes estrictos de la tradición francesa; su manera de concebir la orquesta cuenta con un antecedente poderoso y directo: las sinfonías de Beethoven. Una de ellas, más en concreto, la *Sinfonía Pastoral* le sirvió como modelo en grados diversos para instantes de su música, caso de la escena campestre de la *Fantástica* o de la tormenta del acto cuarto de *Los troyanos*. Pero Berlioz era un inconformista aun en la heterodoxia: su preferencia por la música del autor de *Fidelio* no le condujo a una aceptación sumisa de las formas –sonata, sinfonía, concierto– desarrolladas con tanto éxito en el área germana desde Haydn. A este respecto, pueden entenderse como diferentes clases de derivaciones, que dinamitan el sentido original de la forma, elementos como el programatismo literario –y lo que es más: declaradamente autobiográfico– de la *Sinfonía Fantástica*, la teatralidad de *Romeo y Julieta*, una obra descrita como «sinfonía dramática», mas donde la presencia de la voz humana tiende un puente entre la *Novena Sinfonía* de Beethoven y algunas obras del género de Mahler, el byroniano poema *Harold en Italia* con la apariencia de un concierto para viola o la plantilla instrumental de una banda para la gran celebración patriótica en honor de las víctimas de la Revolución de julio de 1830 de la *Gran Sinfonía fúnebre y triunfal*.

En medio de tantos cruces y paradojas, no debe olvidarse que Berlioz rechazaba de plano ser un artista romántico y que se consideraba a sí mismo como un clásico. Su idea del clasicismo en nada se parecía a la nuestra, pues Berlioz despreciaba a Haendel y Bach, abominaba de Mozart

[1] *Schumann se mostró, en cambio, como crítico bastante reacio a reconocer los valores de la* Sinfonía Fantástica.

–para convencerse de ello no hay sino que leer su opinión acerca del *Requiem*– y una forma como la fuga, pese a que en la *Fantástica* demostrara que era capaz de sacarle un gran partido, le parecía más una actividad arqueológica que artística, y el contrapunto, una prueba casi irrefutable de la barbarie del pasado. Su ejemplo supremo era Gluck. El concepto berliozano de clasicismo era más bien un ideal de supervivencia –al que obviamente aspiraba– del contenido estético de la obra de arte, que una cuestión de análisis formal o de respeto por unas reglas. Así se debe encuadrar la elección de sus temas literarios, que pueden ir del Nuevo Testamento a Gautier, pasando por Virgilio, Shakespeare y Goethe.

Ahora bien, algunas de estas fuentes poseían una fuerte carga programática e ideológica en la Francia de la juventud de Berlioz. Más específicamente, la admiración por Shakespeare, central en el camino de maduración del músico, se valoraba como un auténtico acto romántico de rebeldía contra el clasicismo[2], una subversión de las leyes de las unidades teatrales.

Mas todavía debe aplicarse otro factor de corrección: el Shakespeare que pudo conocer Berlioz estaba muy lejos, en lo textual, de los cánones de respeto filológico que hoy nos parecen deseables. Las representaciones parisienses que marcaron toda una época fueron las de *Hamlet* y *Romeo y Julieta*, que tuvieron lugar en el Teatro Odeón, en septiembre de 1827, por la Kemble Company. Como se ha comprobado por los libretos de trabajo preservados, estos actores ofrecieron de hecho versiones muy alteradas de las obras[3], hasta el punto de convertir los dramas isabelinos en derivaciones inscribibles dentro del terremoto romántico que cuajaría con la «batalla» provocada por *Hernani* de Victor Hugo en la Comedia Francesa en febrero de 1830.

Tales prácticas de reescribir las obras de Shakespeare, y en general los grandes autores del pasado, eran obviamente propias de la época, pero ello no autoriza a hablar –como se ha hecho– de Charles Kemble y los suyos como de «pobres comediantes». A mayor abundamiento, la actriz principal de la compañía, Harriet Smithson –que inspiraría en Berlioz un apasionado amor juvenil y la embriagadora experiencia estética de la *Sinfonía Fantástica*[4]–, a cuyo cargo estuvo la incorporación de los personajes de Ofelia y Julieta, era una artista reputada más por su fuerza instintiva y dotes para la improvisación que por la fidelidad a los parlamentos.

[2] *Alfred Einstein,* La música en la época romántica. *Traducción de Elena Giménez. Madrid, Alianza Editorial, p. 135.*

[3] *Véase sobre este tema: John R. Elliott, «The Shakespeare Berlioz Saw»,* Music And Letters, *vol. 57, nº3, julio de 1976, pp. 292-308.*

[4] *El compositor ironizaría sobre sus sentimientos del pasado en la posterior edición de la obra, en 1845, al añadir un sardónico cornetín al movimiento más soñador, el vals.*

La atracción por Shakespeare produjo en Berlioz obras de todos los géneros y formatos: la cantata *La muerte de Ofelia*, la obertura *El rey Lear*, *Tristia*, formada por tres coros con orquesta que incluyen las partes *La muerte de Ofelia* y la *Marcha fúnebre para la última escena de Hamlet*, la sinfonía *Romeo y Julieta*, y *La tempestad*, en origen una obertura pero incorporada más tarde a *Lelio*, segunda parte de la *Sinfonía Fantástica* y partitura inclasificable de gran modernidad[5], en la que se involucran diversos niveles textuales.

El caso de *Los troyanos* resulta tan paradójico como revelador. El interés por Virgilio –al que el compositor alaba en las últimas páginas de sus memorias– fue una de las constantes de las preferencias literarias de Berlioz. Obra maestra gigantesca, en la que el lirismo sobrepuja a la épica, no puede decirse que ocupe todavía hoy el lugar que le corresponde en el repertorio de los grandes teatros de ópera. Berlioz nunca la escuchó completa, pues la interpretación parisiense de 1863 lo fue sólo de la parte cartaginesa, y la partitura únicamente se editó completa nada menos que en 1969; en la actualidad, las escasas veces que se programa es frecuente acudir al falso recurso de dividirla en dos jornadas –«La toma de Troya» y «Los troyanos en Cartago»– inexistentes como tales en el plan primitivo de su autor, que acudió a esta solución como vía pragmática para dar a conocer la ópera. El asunto de la *Eneida*, al que el propio Berlioz dio forma literaria en un eficaz libreto, se forjó en el crisol del drama shakespeareano. El músico se refería a esta creación como su «Virgilio shakespearizado», una confluencia que se revela extremadamente fértil como alternativa al teatro lírico wagneriano no bien calibrada en toda su importancia y, desafortunadamente, sin influencia alguna perceptible sobre la ópera francesa de finales del siglo XIX.

Los troyanos puede entenderse como la forma más avanzada de «obra abierta» que era factible en plena centuria romántica. Aunque el principal hilo conductor sea claramente reconocible: la caída de Troya, la llegada de Eneas y los suyos a Cartago, los desgraciados amores del caudillo con la reina Dido y la alta misión italiana de aquél que le fuerza a partir, lo inequívoco es que la estructura se basa en una sucesión de cuadros que en absoluto respetan las unidades clásicas. Como se ha señalado[6], el sentido

[5] *Berlioz pide, por ejemplo, que la orquesta sea invisible para el oyente, pero este mandato suyo, como tantos otros, no suele respetarse las raras veces que la obra se programa.*

[6] *Véase sobre Virgilio y Berlioz: Philippe Heuze, «Berlioz lecteur de Virgile», en R. Chevallier (ed.),* Influence de la Grêce et de Rome sur l'Occident moderne. *Actes du Colloque 14, 15, 19 de diciembre de 1975, París, Belles Lettres, 1977, págs. 365-377. Acerca de la forma shakespeareana de algunas escenas de* Los troyanos: *Dale Cockrell, «A Study in French Romanticism: Berlioz and Shakespeare»,* The Journal of Musicological Research, *nos 1-2, 1982, pp. 85-113.*

de la dramaturgia shakespeareana alienta tanto a la hora de perfilar algunos personajes como en la construcción de escenas concretas. Casandra, que domina con su fuerte caracterización el primer acto, es un ejemplo de la presciencia de la que hacen gala tantos personajes del autor inglés. Otras pinceladas de procedencia parecida pueden detectarse aquí y allá: el monólogo de Eneas –*Inutiles regrets*–, enfrentado a un destino contra el que no puede luchar, la sutil delineación del personaje femenino de Dido, la aparición fantasmal del rey Príamo, el dúo de amor de Dido y Eneas del acto cuarto, que muy bien sugiere estar basado en el homólogo de la escena primera del acto quinto de *El mercader de Venecia* entre Lorenzo y Jessica.

Puede que Berlioz entendiera –o así lo deseara– que su música se encontraba en la estela clásica de Gluck, pero no dejaba de darse cuenta de que la versatilidad de su paleta, que ajustaba a la medida de cada tema, desde el tremendismo escatológico del *Requiem* a la delicadeza al pastel de *La infancia de Cristo*, y la franqueza de la actitud creadora, no eran moneda común entre sus contemporáneos. Con toda sinceridad, definió, en el *post scriptum* a sus memorias, fechado el 25 de mayo de 1858, su estilo como «muy audaz». Esa audacia podía tener múltiples componentes, entre ellos la reunión de unos efectivos enormes, en los que instrumentistas y coristas se contaran por centenares[7], pero estas aglomeraciones, acaso monstruosas, tenían para Berlioz la naturaleza de atisbos de lo que pensaba habría de ser el futuro de la música[8], porque el futurismo era otra de las grandes pautas de su arte. Un futurismo que creía en la máquina como factor de progreso y que aplicaba ese principio a las singularísimas máquinas que son los instrumentos musicales. En el *Informe a la Comisión Francesa del Jurado internacional* de la Exposición Universal de Londres[9] de 1851, que hubo de redactar, se mostraba claramente en contra de la opinión que tenía «las invenciones recientes de los fabricantes de instrumentos como fatales para el arte musical. Estas invenciones ejercen, en su esfera, la misma influencia que las demás conquistas de la civilización».

Confesaba Berlioz la fascinación que sentía por las posibilidades de la orquesta[10], pero dicho instrumento plural era para él mucho más diverso y coloreado de lo que ha llegado a encerrar la tradición del siglo XX, pues

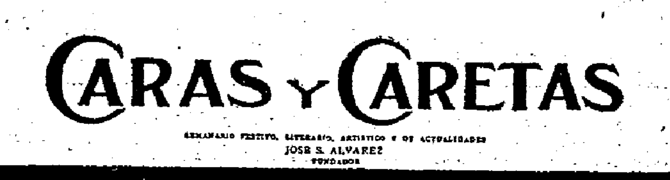
[7] *El concierto dirigido por Berlioz en París el 1 de agosto de 1844 reunió la cifra de 1.022 participantes.*

[8] *Así lo prueba* Eufonía, *una ingenua novelita de ciencia ficción musical salida de su pluma.*

[9] *En este escrito, Berlioz lamenta que Italia y España, a diferencia de Francia, Inglaterra y Alemania, no hicieran el más mínimo esfuerzo en tan solemne ocasión.*

[10] Memorias, *capítulo 4. Su* Gran tratado de instrumentación y de orquestación modernas *(París, 1843) sigue siendo fundamental en la materia.*

incluía artefactos como los oficleidos o el serpentón. Y desde luego las novedades técnicas a las que hacía referencia el informe de más arriba; no es sesgado pensar que gran parte de esas innovaciones podrían identificarse con los inventos de Adolphe Sax, que Berlioz usó en ocasiones. Así, la versión original de la *Marcha troyana* del primer acto y *Caza real y tormenta* del acto cuarto de *Los troyanos* prescribía *saxhorns* –instrumentos de metal a válvulas–, que se suelen sustituir ahora por trompas convencionales, trompetas y cornetas. Sólo recientemente, algunos directores de orquesta, al frente de formaciones especializadas, tratan de recuperar el verdadero color de la orquesta de Berlioz, acudiendo a la instrumentación original. Un apasionante camino para proseguir la exploración de la obra que nos legara el compositor.



Semanario Festivo, Literario, Artístico y de Actualidades

151, CHACABUCO, 155. - BUENOS AIRES (Rep. Argentina)

TELEFONOS: Dirección: Unión, 598 (Avenida); Cooperativa, 3114 (Central).
Administración: Unión, 2316 (Avenida); Cooperativa, 3423 (Central).

PRECIOS DE SUBSCRIPCION

EN LA CAPITAL		EN EL INTERIOR		EN EL EXTERIOR	
Trimestre	$ 2.50	Trimestre	$ 3.00	Trimestre	$ oro 2.00
Semestre	» 5.00	Semestre	» 6.00	Semestre	» » 4.00
Año	» 9.00	Año	» 11.00	Año	» » 8.00
Número suelto	20 cts.	Número suelto	25 cts.		
Número atrasado	40 »	Número atrasado	50 »		

PRECIOS DE ENCUADERNACION Y TAPAS: Encuadernación y tapas de los tomos 2.°, 3.° y 4.°, cada tomo.. $ 3.00 m/n
» » » » » 1.°, 5.° al 41 Inclu. » » 2.00 »
Tapas sueltas » » 1.00 »

No se devuelven los originales ni se pagan las colaboraciones no solicitadas por la Dirección, aunque se publiquen.

Los reporters, fotógrafos, corredores, cobradores y agentes viaeros, están provistos de una credencial y se ruega no atender á quien no la presente.

EL ADMINISTRADOR.

AGENCIAS EN EL EXTERIOR:
PARIS: L. Mayence & Cie., 9, Rue Tronchet (avisos y venta de ejemplares).
LONDRES: J. Barriero y Co., 17, Green Street, Leicester Square W. C. (venta de ejemplares).
BERLIN: Rudolf Mosse, Jerusalemer Strasse, 46 (avisos).
NEW YORK, CITY: Brentano's Fifth Avenue, 27, th. Street).

Carta de Chile. El café

Manuel Corrada

En Chile el café aún posee ciertas características de las bebidas de lujo. Porque más allá de lo que cada cual gane y del precio del café, la verdad es que se consume bastante poco. Sólo de vez en cuando y por algunas personas. Sin embargo, ello no significa que a los oídos de los chilenos sonaría chocante que alguien expresara dicha rareza del café. A decir verdad, se confunde el soluble con el café. Éste, el de veras, para diferenciarlo se denomina corrientemente café-café, pues en la vida cotidiana, cuando se habla de café, significa Nescafé o cualquier otro sucedáneo.

Sí, no existe una gran tradición cafetera. Durante la época colonial la bebida popular fue la hierba del Paraguay, el mate, mientras que los círculos de la aristocracia se inclinaban por el chocolate. Según los historiadores, sólo a finales del siglo XVIII llegan a Chile el café, parece que desde Perú, y el té, de China. Pero pronto, a mediados del siglo XIX, la costumbre inglesa del té se ha infiltrado desde los rincones opulentos de la sociedad, la de modales ingleses o franceses, por todo el país, relegando el mate a la vida rural, agraria, y dejando el café para ocasiones especiales, por ejemplo, tras una comida importante.

Lo cierto es que así, desde hace un par de siglos el té representa la bebida popular de los chilenos. Para el desayuno o a media tarde. Casi siempre caliente. Solo, con leche, con limón. Por eso, no es extraño que cuando alguien va de visita a una casa apenas cruzar la puerta oiga la expresión «¿se sirve un tecito?», donde, de paso, también se nota el gusto chileno por las atenuaciones, tecito, cafecito. El rito tradicional del té, bien que actualmente el que viene en sobres gane terreno, es bastante sencillo. Se hace una infusión muy concentrada, luego se vierte un poco en una taza y se completa con agua hervida. Las hojas, por lo general, son de Ceilán. En cambio, la preparación casera del café ha pasado del cazo y manga, donde se solía hacer cundir mezclándolo con achicoria o con café de higos, a las cafeteras italianas de aluminio o a las eléctricas con filtro de papel tipo Melita. Las variedades tampoco abundan, de Colombia o de Costa Rica, aunque últimamente han venido apareciendo marcas internacionales, estilo Illy, y algunos comercios donde venden granos un poco más exóticos a precios que resultan medio astronómicos.

Mientras que el té se bebe a cualquier hora, el café está reservado para las grandes ocasiones, para los banquetes de bodas y, últimamente, para las reuniones de trabajo o los seminarios de negocios, en las cuales a la pausa del café con pastas se le dice *coffee break*, un indicio nítido del origen estadounidense de tal hábito. También, entre intelectuales vistosos, los adictos a hojear la *New York Review of Books*, el café posee el carácter de un símbolo social. Pero no en cualquier parte ni en cualquier esquina. Porque el escenario obligado de Santiago para exhibirse con una taza de café es un punto preciso de la ciudad. Instalado en lo que durante años fue la mejor librería inglesa de Santiago, hoy ya no sobrevive ninguna digna de llamarse así, se trata de una cafetería ubicada en el barrio de Providencia y en una galería comercial que en los primeros setenta era el no va más de la ciudad, en lo que desde entonces se ha conocido como *Drugstore*. En esa cafetería, vecina a dos o tres librerías en cuyos escaparates pueden verse los títulos recientes de las editoriales españolas con aura, por ejemplo, Anagrama o Taurus, el arco iris sociológico de la concurrencia va cambiando según el día y la hora.

De lunes a viernes, en las tardes, hacia las siete, se juntan estudiantes, empleados de agencias de publicidad guay, escritores de moda, gestores culturales. Hacia las nueve ya decae, lo que en Chile significa mucho decir porque no es común hacer durar una taza de café un par de horas. Pero, sin duda, el gran día de ese lugar es el sábado en la mañana, sobre las doce o la una. Medio mundo que se considera alguien en la vida cultural mundana pasa, da una vuelta por ahí o se sienta en una mesa. Desde luego, acompañan la vanidad una ropa con dejos de diseño, los saludos entre conocidos, y en muchos casos la lectura de una revista de moda o de alguna novela de ultimísima novedad. Significa un gran respiro en una ciudad que aparte de gris, producto de su inmensa contaminación atmosférica, prefiere la vida en el interior de las casas que en el bullicio urbano.

Pero, en otro paisaje de menos ínfulas intelectuales, también el café constituye una práctica urbana. Mejor dicho, un acto casi exclusivamente masculino. Consiste en acercarse a una cafetería, donde sólo venden café, durante la jornada laboral para disfrutar la energía de un *espresso*, como se conoce al solo, o un cortado. De hecho, en el centro de Santiago hay montones de estos establecimientos, donde además pueden comprarse los granos recién tostados.

Estas casas de café, en su mayoría ubicadas cerca de la Bolsa de Comercio y que se remontan a la primera mitad del siglo pasado, se caracterizan por sus arquitecturas amplias, con enormes cristaleras transparentes hacia

la calle, y por una abigarrada concurrencia parada delante de una barra con una taza en la mano. Pisos de mármol, detalles de acero y granito, cuyos muros se encuentran generalmente revestidos con espejos. De telón de fondo se ve la sala de máquinas, el espectáculo humeante de unas cafeteras enormes, frenéticas, unas Cimbali o Faema, que parecen no dar abasto. Vapor, el aroma del grano recién molido, ambiente vertiginoso, en el aire se respira una energía tremenda, la gente conversa locuazmente, hojea el periódico, la clientela está casi completamente compuesta por hombres vestidos con traje oscuro y corbata. No tienen sillas ni mesas, son al paso, apenas para una dosis de cafeína y unos buenos días con el prójimo. Las horas intensas son mediodía y hacia las tres o las siete de la tarde. Pero en ese ambiente viril, donde flota un cierto tono cincuentero, contrastan las cafeteras.

En efecto, se trata de mujeres jóvenes, provocadoras, atractivas, con exceso de maquillaje, vestidas con muy poco paño, sonrisas cautivantes. Escotes profundos, faldas de largo ínfimo, medias de lycra brillante, tacones exageradamente altos, ropas ajustadas como un guante. Para resaltar más la voluptuosidad del cuerpo, caminan sobre unas tarimas, lo que les deja los pechos a la altura de la cara de sus clientes. Con todo, forman parte del gancho comercial del lugar y no parecen esconder dobles intenciones. Por el contrario, en los últimos veinte años han proliferado unos cafés, llamados «cafés con piernas», que copiando algunos rasgos de esas casas de café, sobre todo el de las cafeteras sexy, han dado un paso más en los extras que acompañan la bebida.

Los cafés con piernas, hay ciento y tantos en Santiago aunque no sean exclusivos de la capital, se reconocen con gran facilidad pues están cerrados con cristales opacos y sólo los distingue un anuncio, por lo general en letras de neón rojo, que dice «café». Igual que en los *sex-shops*, resulta imposible saber desde fuera quiénes están dentro ni qué es lo que hay. Mezclados entre los comercios comunes y corrientes de la ciudad, entre tiendas y farmacias, sus puertas en principio parecerían misteriosas salvo porque todo el mundo sabe de qué se trata. Abren sólo los días de trabajo y durante las horas de oficina, son oscurísimos, y su decoración semeja a la de los puticlubes de carretera. El atuendo del personal llega al mínimo, casi al borde de la desnudez. Un sujetador, unas bragas, poco más. La música suena sin parar, ritmos tropicales o tecno adecuados a los bailes sensuales y los contoneos cautivantes del personal, cuyo sueldo depende principalmente de las propinas que, evidentemente, se consiguen a fuerza de coquetear con los clientes. Algunos han sido clausurados porque encubrían lugares de citas y prostitución. La taza de

café se cobra aquí más cara, un euro cincuenta en promedio, la misma que en las casas de café que se ven desde la calle cuesta sobre unos cincuenta centavos. Pero el caso es que estos cafés, a los cuales incluso algunas guías promocionan como atractivo turístico indudablemente por el plus carnal que incluyen, han servido harto para popularizar el consumo de cafeína entre los chilenos. Claro, el café soluble queda para la vida hogareña.



Carta de Colombia. Roda. De Valencia (España) a Bogotá (Colombia)

Juan Gustavo Cobo Borda

Nieto de un médico del rey de España y de una dama de honor de la reina, Juan Antonio Roda, nacido en 1921, fue educado como republicano. Su lengua era el español pero a partir de los nueve años vive en Barcelona y aprende catalán. Lector voraz, con esta segunda lengua escribe una novela titulada *Ni la paz ni el reposo*. Primer dilema: literatura o pintura, debido a su innegable don para el dibujo. Tras la muerte de su padre, y su precoz orfandad, deberá trabajar en algún ganapán burocrático, aliviado, de vez en cuando, por un retrato de encargo. Una constante que mantuvo a todo lo largo de su trayectoria, con acierto y penetración psicológica.

La guerra civil española lo marcará para siempre. El hambre, las bombas, ese degüello entre hermanos, que ya Goya había previsto con dos torsos sin piernas que siguen dándose garrotazos, quedará, atroz e indeleble, en su memoria. De ahí vendrá ese color sufrido con que afronta una de sus mejores series: la dedicada a Felipe IV. Un hombre que envejece. Un dolor que clama contenido. Lo que padecimos en carne propia bien puede teñir todo el pasado histórico.

«No se puede ser de verdad inteligente –históricamente inteligente– en un país estúpido, ni tener una vida públicamente decente en una situación de envilecimiento» escribía Julián Marías ante la muerte de su maestro, José Ortega y Gasset, en 1955. Todo lo que esto implica, como circunstancia vital, determinó que cinco años antes, con una beca del gobierno francés, Roda se fuese a París. Huía del mefítico clima franquista, con su clero y su censura, ese trasnochado hispanismo, que intentaba incluso edulcorar a *La Celestina*.

Ya en París, la pregunta: ¿Cómo se puede ser hoy un pintor español, al tener allí delante a Velázquez y el Greco, a Zurbarán y Ribera, a Goya, Picasso, Miró, Gris y Dalí?

Y máxime en aquellos años insulsos de la guerra fría cuando Picasso, desde París, era el faro que conciliaba pintura y política, en su ortodoxa fidelidad al partido comunista. El haber dado rostro al siglo XX con su inmortal *Guernica* no lo eximía de torpes caídas como su comprometida

denuncia de las masacres en Corea. Quedaba en paz con su conciencia, con la burguesía que seguía comprando su pintura, y con los encargos del Comité Central. Pero el viejo zorro que era Picasso se escapaba, a veces, de la militancia y se iba a veranear con las desnudas ninfas del Mediterráneo.

Esa línea, vaporosa, ondulante y fina, que danza desnuda en la playa, es la que Roda retoma, con innegable talento y auténtica gracia. Conservará siempre en su dibujo algo de ese neoclasicismo que no sólo vuelve a tocar la flauta del viejo dios Pan y su cortejo de sátiros sino que adorna los botijos de vino, los cacharros de la cocina y los baldosines de entrada a las masías. La pintura como vida. De allí provenía un óleo tan reposado y maduro como *La siesta* que en 1957 Roda ya pinta en Colombia y certifica su madurez artística.

Mientras su amigo Antonio Tápies, compañero de esta aventura parisina, se aleja del surrealismo y comienza a fusionar influjos orientales con una consagración cada vez más obsesiva a la materia (muros, costales, grafitos) Roda sigue fiel a su línea. Un arte, ya sin dioses griegos a los cuales recurrir, y que en un ambiente de secularización crítica, bajo la égida de Sartre, terminará por ver cómo se diviniza más a la figura del artista que al trabajo. Y donde sólo el éxito comercial garantiza la siempre ansiada gloria que ahora (Andy Warhol *dixit*) apenas dura quince minutos.

Pero en Colombia, todavía, estas contradicciones no se planteaban de modo tan dramático. Apenas si la marihuana teñía algunas de las gozosas veladas del grupo de Barranquilla a quien Roda fijó en un óleo celebratorio y desaparecido, mientras desarrollaba, con ejemplar constancia, y siempre por series, su admirable trayectoria de gran pintor.

Pero antes de internarnos en ella, por un momento, esta premisa: Roda, pensándose siempre como pintor, tendrá detrás de él ese arpegio vibrante que enlaza las diáfanas atmósferas de Velázquez con la dorada penumbra de Rembrandt, secundadas, cómo no, por las gotas de cristal de Mozart. Aquello que no necesita más que una tumba, un jarrón con flores o su propio rostro, para darnos fulgores irrepetibles. Esa lenta agonía con que los rosas viejos de las infantas de Velázquez se apagan a sí mismos y se demoran siglos en la más suntuosa y dilatada extinción con que la pintura alcanza su final trascendencia única.

Quizás por ello su larga trayectoria oscila siempre entre un polo figurativo y uno abstracto, para decirlo en forma tosca. Entre una preocupación por la figura –él mismo, los Cristos, los objetos de culto– y una absorción en el juego infinito del color –los escoriales, las tumbas, la lógica del trópico, el color de la luz, sus dos magistrales series últimas de 1999 y 2001.

¡Qué libertad avasallante al armar un pentagrama de fuerza e irisdicencia! ¡Con qué soberano dominio hace del color mismo las líneas estructurales de una composición que es sólo puro goce de pintar porque sí!

También la naturaleza, con su inconmovible estar ahí, le reclamará la atención, en flores y montañas, en tierras de nadie. Curiosamente sus «Ciudades perdidas» de 1991, terminarán siendo también paisaje. Abstracto paisaje de emotividad y vivencia. De memoria y purificación cromática. Y a todo ello, insoslayable, hay que añadir su rutilante tarea como grabador: la obsesión con ese desconocido que era él mismo, con los tensos y sensuales amarraperros y castigos, con las abadesas muertas y la flora de Don José Celestino Mutis. Con la tauromaquia y el seguir siendo tan español como visceralmente colombiano.

Cuando le entregué *Mis pintores*, el libro donde hablaba de su obra, me respondió con uno suyo, y estas palabras: «Para Juan Gustavo, que lo sabe todo sobre mí». No era cierto, por supuesto, pero me alegró confirmar cómo mi admiración por su poder creativo se había hecho pública. Reconocer el arte como lo mejor y más perdurable que el hombre produce parece hoy un anacronismo. Pero el arte de Roda continúa terriblemente vivo.

Conversación con Antonio López Ortega

Gustavo Guerrero

La aparición de *Ajena* (2001) fue saludada por la crítica como un evento mayor dentro de la narrativa venezolana de los últimos años. Novela epistolar, sentimental y hondamente emotiva, con ella, como ha escrito Julio Ortega, «se confirma la madurez y el talento de un escritor capaz del mayor riesgo y el exceso mejor». Ciertamente, Antonio López Ortega (1957) ya había dado prueba, en sus libros anteriores, de un original dominio del arte del cuento y una exigencia estilística infrecuente entre nosotros. *Cartas de relación* (1982), *Calendario* (1985), *Naturalezas menores* (1992) y *Lunar* (1996) son las etapas del itinerario que le fue ganando la estima de sus cada vez más numerosos lectores y que hoy desemboca, de un modo casi natural, en una ficción novelesca sólida y variada –el fruto maduro de una vocación cumplida. La publicación de *Ajena*, que sale bajo el sello de Alfaguara en Caracas, sirve a la vez de marco y de pretexto a esta conversación con un venezolano aún poco conocido fuera de nuestro país, pero que ocupa en él un lugar central no sólo como cuentista y novelista sino también como director de la Fundación Cultural Bigott y como el crítico que, en los ensayos de *El camino de la alteridad* (1995), hizo uno de los diagnósticos más lúcidos de la situación actual de nuestra literatura. Ojalá que, gracias a *Ajena*, su trabajo alcance la recepción que merece dentro y fuera de Venezuela, pues se trata de una de las aventuras más singulares de nuestra imaginación y de nuestra prosa narrativa, en los límites del habla franca y de la más elaborada poesía.

—*En una reseña muy completa de* Ajena, *Julio Ortega señalaba con perspicacia que la protagonista de tu novela, la joven caraqueña que le escribe cartas a ese silencioso novio que estudia en París, es una descendiente directa de la heroína de* Ifigenia *de Teresa de la Parra. Me gustaría que empezáramos a dibujar la espiral de esta conversación desde lo particular, es decir, desde la tradición venezolana y tu manera de leerla y de inscribirte en ella. Te hago la pregunta que tú mismo te hacías –y nos hacías– en uno de los ensayos de* El camino de la alteridad*: «¿Qué dice el narrador venezolano, qué lo trastorna, qué lo hace padecer, qué vasos comunicantes establece con esta cambiante realidad, cómo convive con una cul-*

tura expresamente abocada a acabar con su propio rastro, qué forma expresiva retiene o acoge la diversidad?».

—La pregunta apunta claramente a mi manera de leer la tradición venezolana, por un lado, y a mi manera de inscribirme en ella, por el otro. Por lo que la pregunta en mi caso, merece dos respuestas. Leo la tradición literaria venezolana con la diversidad y la complejidad que ella misma encarna: posturas, movimientos, enfoques, escuelas y particularidades. Un *corpus* bastante vasto, cuya mayoría de edad pertenece fundamentalmente al siglo XX, y donde hay espejos para todos los rostros. No obstante, creo que, dentro de las particularidades, debemos subrayar algo que ya advertía nuestro gran Salvador Garmendia al menos desde 1986: la carencia de personajes en nuestra narrativa, la carencia de subjetividad. La filiación que amablemente Julio Ortega le reconoce a *Ajena* en relación a *Ifigenia* no debería ocultarnos que también *Ifigenia* es una novela rara dentro de la tradición venezolana, es una novela que se opone al canon del momento: un canon más realista, más objetivista, que se nutre del referente histórico (piénsese en Gallegos), que responde a un programa cívico de reconstrucción republicana después de la caída del Gomecismo. *Ifigenia* tiene el gran mérito de hablarnos desde la voz interior cuando el país está tomado por un discurso macro. En un penetrante ensayo llamado «Hablar desde el patio», María Fernanda Palacios nos expone claramente que ese discurso de la subjetividad que nos propone Teresa de la Parra es muy singular; tiene más que ver con procesos de individuación psíquica que con procesos de recreación de gestas históricas. Si cabe la respuesta, y volviendo al foco de tu pregunta, diría que me inscribo en la tradición venezolana con la sensación de que nuestros personajes narrativos son insuficientes. De allí que *Ajena*, muy humildemente, quiera responder a la necesidad imperiosa de crear subjetividad. La literatura universal nos demuestra que los referentes, sean cuales fueren, siempre se exponen mejor cuando se abordan desde una primera persona.

—*No puedo sino estar de acuerdo contigo y con Garmendia: esa ausencia de personajes –y añadiría de personajes necesarios– representa sin lugar a dudas una de las fallas mayores dentro de una novelística que, en su momento, supo engendrar, sin embargo, un mito continental como* Doña Bárbara. *He leído tus páginas muy críticas sobre la narrativa venezolana actual y, en general, comparto tus opiniones, pero me gustaría que abundáramos en el tema. Tú has hablado del sentimiento de «escasez» que suscita la lectura de nuestras novelas. ¿No podríamos hablar también de la «insularidad» de una literatura que por diversos factores –y no sólo polí-*

ticos– no encuentra aún su voz en el contexto latinoamericano? En este sentido, me parece que nuestros poetas -pienso en Cadenas o en Montejo, por ejemplo– lo han hecho mejor que nuestros narradores.

—Es un ejercicio recurrente subrayar la ausencia protagónica de nuestra narrativa contemporánea en el contexto del continente hispanoamericano. Y el término insularidad quizás sea el más elegante para calificar el fenómeno. Dejando de lado lo que podríamos llamar razones paraliterarias (ausencia de editoriales de peso, falta de mecanismos de difusión, falta de traducciones, desinterés de parte del gran Estado promotor), hay que reconocer que el autor venezolano se hace solo y ocupa todos los eslabones de la cadena de transmisión. Pero hurgando más a fondo, no creo que a estas alturas podamos decir que no nos conocen porque no nos han descubierto. Este síndrome del aborigen me parece que ya no se aplica. Si no figuramos en el contexto continental es porque nuestras obras narrativas carecen de peso específico. Hay omisiones e injusticias que, por supuesto, se irán corrigiendo (la obra acabada de Salvador Garmendia o de José Balza debería contar con más lectores; las novelas de Victoria De Stefano o de Ana Teresa Torres contienen mucha más densidad estética y reflexiva que las de muchas de sus coetáneas continentales) pero la sensación de fondo persiste: esas obras hablan más por sí solas que entre sí. Lo que nos lleva a pensar que el problema es de conjunto, es de percepción de la totalidad. Hoy por hoy, no creo que tengamos un estadio narrativo que haya hurgado lo suficiente en nuestro signo colectivo. Tenemos ensayos, intuiciones, piezas memorables, tentativas valiosas, pero todo dentro de una niebla en la que no atinamos a distinguir el cuerpo real. El referente histórico de la última mitad de centuria –lleno de conquistas cívicas y políticas pero también lleno de detritus petrolero, de crónica roja, de corrupción moral– no tiene imágenes poderosas en el campo de la imaginación narrativa. Sólo tiene atisbos. La poesía, en cambio, como bien señalas, vive un gran momento porque ha sabido darnos cuenta de un ser desconocido: el venezolano de éste y otros tiempos. Cómo vive, cómo piensa, cómo padece, cómo ama, con quién sueña, qué añora. La proyección de la obra poética de Cadenas o de Montejo, el inmenso interés que está suscitando en las últimas décadas la poesía escrita por mujeres, nos habla de otra realidad literaria. Una realidad en la que dejamos de ser insulares y más bien llevamos la voz cantante. Por eso pienso que todo narrador que se precie debe abrevar en las aguas de la poesía. Allí están las claves para levantar un sino narrativo más sólido que el que actualmente tenemos.

—Entre tu primer libro, Cartas de relación, *y la novela* Ajena, *la forma epistolar traza un clarísimo puente: el de una escritura de la intimidad que explora los movimientos de una conciencia desgraciada y se ofrece como confesión de una soledad sencillamente agobiante, como la búsqueda angustiosa de ese interlocutor ausente que las palabras apenas consiguen recrear. No sé si conoces* las Lettres d'une religieuse portugaise, *quizá uno de los libros más hermosos e intensos de la literatura barroca, pero la verdad es que* Ajena *me hizo pensar en esas cinco cartas conmovedoras donde una voz femenina, no muy distinta a la de tu protagonista, debe inventar las formas de un discurso que prácticamente no tiene antecedentes literarios ni existencia social: el del deseo de una mujer. Tu novela se inscribe sin lugar a duda dentro de esta muy vieja tradición de la novela epistolar femenina, pero al mismo tiempo creo que se nutre, como todo tu trabajo, de la exploración novelesca de la sensibilidad amorosa latinoamericana que se inicia con Puig y que aún no termina.*

—Es cierto que *Cartas de relación* y *Ajena* están emparentados en cuanto al cultivo de la forma epistolar. El género epistolar ha sido un formato recurrente en toda mi obra y me muevo muy a gusto en esas aguas. Sin embargo, mientras *Cartas de relación* fue la exploración de una subjetividad de raíz biográfica que va descubriendo sus asideros emocionales, *Ajena* se centra más en el desvelamiento doloroso de una subjetividad adolescente femenina. En este sentido, el esfuerzo de escritura fue doble porque, para que la trama fuese verosímil, había que hablar desde el «pellejo» de una mujer, y esto requirió años de ensayo y error. Ese tono discursivo que la versión final de la novela exhibe significó, entre otras cosas, muchas lecturas, de las que, por supuesto, no escapa la obra que mencionas: *Lettres d'une religieuse portugaise*, un libro deslumbrante en muchos sentidos que ya forma parte del canon del género epistolar. Escribir cartas, en todo caso, plantea un desafío fascinante y es que, en rigor, son siempre dos los interlocutores que participan. Ni uno más ni uno menos. Por lo tanto, narrativamente hablando, lo epistolar es un género de la profunda intimidad, en la que incluso el lector sobra o, en todo caso, espía unas secuencias o lee un discurso que no le pertenece. Releyendo las páginas de *Ajena*, me da la impresión de que la lectura misma sobra y de que ese código cifrado entre amantes es violentado por ese tercer factor que es el lector.

Ahora bien, más que de la estructura epistolar (al fin y al cabo, forma discursiva), me interesa hablar del fondo de la novela. Y allí comulgo plenamente con lo que has llamado «sensibilidad amorosa latinoamericana». Salvando las distancias con mis predecesores y con las grandes obras con

las que ya contamos, diría humildemente que *Ajena* quiere inscribirse en ese gran tronco. Un tronco, por cierto, relativamente nuevo en cuanto a tiempo y movimientos. Un tronco minoritario que se opone a los grandes fastos del *boom* y que Deleuze ha definido muy bien bajo el concepto de «literatura menor». Esto es: una literatura de la cotidianidad, de la domesticidad, del detalle aparentemente intrascendente, de la sensibilidad (o de la sensiblería). A esa corriente pertenecen Puig, Sarduy, Arenas, pero hay que rastrear sus orígenes en Felisberto Hernández, en Rulfo, en cierto Borges. Deleuze nos demuestra que Kafka, con esa literatura suya del encierro y de la castración, nos habló mucho más de una época que muchos de sus contemporáneos. Es una lección que no debemos olvidar. En *Ajena* he querido explorar cómo y qué se dicen los amantes cuando se hablan. Un terreno, por lo demás, sinuoso, difícil, inestable, que bordea lo cursi. Pero en esas búsquedas o experimentaciones exploramos más y revelamos más sobre nuestra alma colectiva que en los discursos enciclopédicos. Como decía Guillermo Sucre en una frase memorable, creo que hoy en día no nos interesa ya tanto el inventario del ser como la invención del ser. Tenemos que saber cómo hablamos, cómo amamos, cómo padecemos, cómo morimos.

—*Si te he entendido bien, para ti, la famosa cuestión de la identidad, que algunos novelistas consideran hoy superada, sigue viva, pero exige un cambio de actitud y de formato. Digamos que se ha pasado de lo épico a lo íntimo, y ya no podemos abordarla en octavas reales sino en décimas y sonetos. Pero, ¿se trata en verdad de la misma interrogante? ¿No te parece que entre el asunto de la nación, que hoy tanto preocupa a nuestros universitarios, y una literatura cada vez más cosmopolita e individualista, la naturaleza misma del problema ha cambiado?*

—No creo que se trate de la misma interrogante. El concepto mismo de representatividad está en crisis. Como bien decía Vila-Matas recientemente: quiero ser extranjero siempre. Frente a la ilusión decimonónica de lo nacional, de los nacionalismos emergentes, e incluso de los fundamentalismos, es sano reivindicar la extranjeridad. Ser extraño a todo, ser ajeno a todo. Al fin y al cabo, es ingenuo pensar que aprehendemos la realidad con fe positivista. Vivir la vida con la sensación permanente de cuán extraña puede ser, de cuán misteriosa e inasible es, nos coloca de entrada en una posición forzosamente más creativa, más literaria de por sí. El credo de los narradores venezolanos de la primera mitad de centuria fue la construcción de un país que emulara en el terreno de lo imaginario lo que el país histórico alcanzaba. Fue un esfuerzo tenaz, admirable y claramente constructi-

vo. Lo que ha venido después, al menos desde la década de los años 70, ha sido el desmontaje de esa creencia, de esa fe. Los narradores que irrumpen a partir de ese momento no establecen un diálogo claro con sus predecesores. Ellos fijan un corte, ellos marcan una fractura, y echan por la borda el interés por el referente histórico. En definitiva, les interesa poco lo nacional porque lo nacional poco los representa. Son años de literatura fantástica; de formatos breves, experimentales. Son años en que se desdeña el mismo interés en contar. Son años en que la misma apuesta narrativa estaba en duda. Ya esa actitud pionera enrumba la expresión del momento hacia el interés por temas cosmopolitas o hacia la pulsión individualista. En aquel momento podíamos verlo como oposición a algo, pero treinta años después las resistencias se han relajado y esas corrientes ya son autónomas, determinantes de nuestra expresión colectiva y de nuestra hora. Como la emulación de los fastos históricos ya no tiene sentido, la narrativa de los últimos años construye nuestro sentido de la vida desde la cotidianidad, desde los pequeños detalles, desde los espacios aparentemente intrascendentes. En este momento radical de pérdida de categorías, más nos dice de nosotros mismos el sentimiento que la razón.

—*Hay algo que sorprende cuando se lee* Ajena *a la luz de tu libro de cuentos anterior,* Lunar. *Las dos últimas secciones de ese libro, están compuestas de una serie de textos minimalistas, en el sentido de que reducen el efecto estético de la escritura hasta un límite, digamos, extremo, un poco como Rey Rosa en los cuentos de* Negocio para el milenio. *De esa búsqueda «objetivista», por llamarla de algún modo, no queda nada en* Ajena, *que es una novela abocada a dar cuenta de la trama de impresiones, emociones y pensamientos que constituyen a la protagonista como foro interno, en su estricta subjetividad.*

—Esas dos últimas secciones de *Lunar* fueron claramente experimentales. Incluso la última, llamada «Extremos», jugaba a sacrificar todo elemento adjetivante o poético para centrarse de lleno en la historia. Un poco a la manera periodística. Ese juego respondía a negar un elemento que está muy presente en toda mi obra y es el cultivo de una escritura que no prescinde nunca de la lectura poética. Sin embargo, en *Lunar* hay huellas que llevan a *Ajena*. Pienso específicamente en un relato llamado «El dolor» que, leído a distancia, encierra el tono discursivo que luego es desarrollado en la novela. E, incluso más allá, en una pieza de *Cartas de relación* que se llama «Carta conyugal», está buena parte del germen de *Ajena*. Pero volviendo a tu pregunta, esos textos minimalistas que tienden a la búsqueda

«objetivista» son más accidente que tendencia central. El formato minimalista me ha interesado mucho y lo he cultivado de manera franca en libros como *Naturalezas menores* y *Lunar*. Pero siempre bajo el influjo de una escritura muy cercana a los códigos poéticos. Obviamente, *Ajena* se separa de la tensión minimalista pero resguarda la preocupación por lo poético. Y aunque ya haya quien vea que cada una de las cartas de la novela es, en sí misma, un relato cerrado, un texto minimalista, tiendo a pensar que *Ajena* se aparta considerablemente de todo lo que he escrito anteriormente, tanto en trama narrativa como en tratamiento.

—*Uno de los rasgos más destacados de* Ajena *y, creo, de casi toda tu obra, como acabas de señalarlo, es la clara ambición poética de tu lenguaje narrativo. De hecho, un libro como* Candelario *y varios cuentos de* Naturalezas menores *pueden ser calificados, sin exagerar, de poemas en prosa. En un tiempo en que los novelistas ya no quieren sino «contar historias», tú has seguido siendo fiel a un cierto lirismo que le da una densa profundidad a la introspección de tus personajes y protagonistas. ¿Tu predilección por las formas breves –la carta, la anotación diarística, el fragmento, el minicuento– no es también factor y producto de tu diálogo con la poesía?*

—Pienso que sí, pienso que el formato breve encierra una aspiración que quiere emular la condensación poética. Mi obra se ha movido entre dos tensiones: una que quiere aspirar a la expresión poética y otra que quiere contar historias. Pero ésta también es una dicotomía engañosa, pues, en definitiva, toda historia se refiere a una poética. Siento que los momentos más logrados de mi obra surgen cuando estas tensiones se disipan en una sola intención de sentido (como en algunas piezas de *Naturalezas menores* o de *Lunar*). Ahora bien, frente al dispositivo de contar historias a como dé lugar (lo que parecería ser una norma del *momentum* narrativo), yo opondría la necesidad de cuidar las formas, de dialogar con la poesía. No tanto como un efecto periférico sino como un elemento esencial. Narrar con visión poética significa penetrar en la historia, pues no creo que haya verdadera profundización del personaje y de la historia en sí si ello no se concibe como una operación poética. En el caso de *Ajena*, la pulsión poética estuvo presente desde la primera palabra, desde el primer enunciado. En definitiva, creo que la historia de una mujer adolescente que escribe cartas interminablemente a un amante que se disipa tiene que verse desde una dimensión poética. Aquí lo importante es los sentimientos, es la evolución de esos sentimientos. Esa es la verdadera historia de la novela.

—Efectivamente, la verdadera historia de la novela es la educación sentimental de la protagonista a todo lo largo de un viaje interior que la lleva dolorosamente hacia la madurez. Hay algo fascinante en la manera en que has sabido presentar esa evolución. Me refiero a la variedad de registros que hacen de la vida cotidiana de la protagonista, –de cada conversación, de cada pequeño evento– el eco de la ausencia del otro: un múltiple espejo para la pasión amorosa que describe, sí, poéticamente un paisaje emocional y con todo lujo de detalles. De ahí que se haya podido decir que cada carta es un relato cerrado, pero, acotaría, que, a la vez, forma parte de una estructura global que modula cuidadosamente la progresión del conjunto hasta la ruptura final. Me imagino lo que ha debido de representar el trabajo de ensamblaje de la novela.

—La verdad es que fue un trabajo arduo, corroído permanentemente por la duda, por la inseguridad; condicionado a toda hora por una sensación de ensayo y error. ¿Cómo debería expresarse íntimamente una joven adolescente caraqueña de estos tiempos? Esa fue la pregunta que me obsedía. Tardé años en encontrar lo que llamo el tono de ese discurso. No podía ser una mujer madura, tampoco una erudita, tampoco una persona ducha en las artes amatorias. El retrato tenía que partir de la ingenuidad, del desconocimiento, de la inmadurez, de un círculo de protección familiar y social. Recuerdo que en septiembre de 1994, aislado en el norte de Italia gracias a una beca de la Fundación Rockefeller, después de mucho ensayar y con varios versiones de la novela en la mano, sentí por primera vez que hallaba el tono de ese discurso, sentí que hallaba esa voz. A partir de allí, ya todo fue más fácil, más fluido. Esa voz tuvo que salir de adentro, de algo que a falta de mejor nombre llamaré mi alteridad. Cómo hablar con todo lo femenino que pueda haber en mí, cómo habitar dentro del pellejo de una mujer. Diría que ese fue el desafío constante, la prueba central. Hoy en día releo la novela y reconozco esa voz como algo especial, como algo único. Podría seguir escribiendo así pero siento que violaría la integridad de la novela. Esa voz, ese tono, son única y exclusivamente de *Ajena* y de nadie más. Allí residió una dificultad mucho mayor que la del ensamblaje, pues desde un primer momento tuve claridad de cómo se desarrollaría la historia, la trama. Por último, que las cartas puedan leerse de manera autónoma y, además, como parte de un conjunto, responde más a las propias condiciones del género epistolar que a una intención voluntaria. En la verosimilitud de la trama novelesca, ella cree que cada una de sus cartas es definitiva. La novela la leemos nosotros pero para ella lo importante es la carta del día, es la sensación del día, es el recuerdo del día. Plantearse lo contrario hubiera atentado contra el fin último de la novela.

—Quisiera que termináramos esta conversación con dos preguntas. ¿Cómo ves hoy el panorama narrativo latinoamericano? ¿Te cuentas entre los pesimistas que piensan que todo acabó con el boom *o crees que, con Bolaño, Rey Rosa, Volpi, Padilla y algunos otros, asistimos a un repunte de nuestra novelística? Y luego, una pregunta más tópica y personal: ¿qué va a hacer López Ortega después de* Ajena*? ¿En qué estás trabajando?*

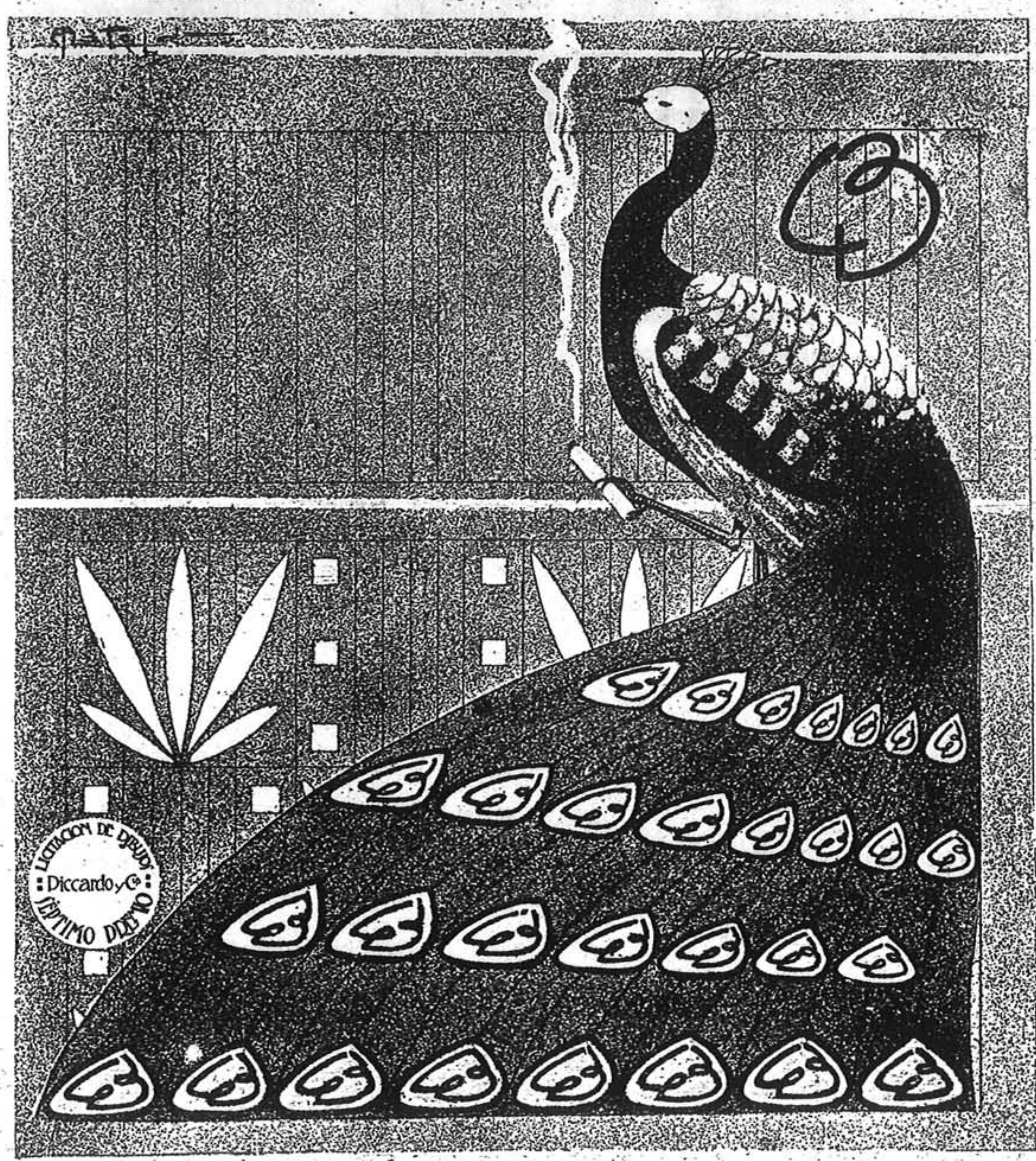
—Preguntarse por el panorama narrativo latinoamericano esconde un temor de fondo y es el de indagar si estamos repitiendo o no una supuesta Edad de Oro. A mí me parece una pregunta engañosa porque presupone que venimos de un momento óptimo a otro que no lo es. ¿Quién se pregunta hoy por el panorama narrativo inglés o francés? La literatura latinoamericana es tan sólida, tan vital, tan obvia dentro del concierto cultural planetario, tan contundente en propuestas, hallazgos y aportes, que ya no convendría preguntarse por su salud sino más bien reconocer sus movimientos, sus cambios, sus avances y retrocesos. Está allí y siempre estará. Está al menos muy clara y firmemente desde comienzos del siglo XX y sus aportes han revolucionado el propio sentido de lo literario. De manera que no soy un pesimista. Me admira, más bien, cómo es capaz de evolucionar, de transformarse, de ser sujeto de sí misma. En el campo narrativo, obviamente que el *boom* fue un gran fenómeno. Pero, como tal, fue un movimiento tentado por la épica, por los afanes totalizantes, por la visión enciclopédica. La reacción no se hizo esperar y es lo que tenemos hoy en día: un movimiento que, lejos de concentrar, desconcentra. El *boom* se pulverizó en mil pedazos y los narradores emergentes de todo el continente sacan provecho de esos fragmentos como bien les venga, ya sea para incorporarlos a la gran corriente expresiva o ya sea para desecharlos. De manera que, más allá de un repunte novelístico, hablaría de nuestra buena salud narrativa. Hay experiencias de todo signo y pareciera que no hay tema que no se aborde. Ya eso es meritorio, ya eso habla de un gran momento. Nuestras limitaciones no están en nuestros dispositivos creadores sino más bien en la circulación, promoción e intercambio de las obras. Pero esto ya escapa del control de los narradores; es más bien un problema del mercado, de las oportunidades editoriales, de las políticas culturales, de los desequilibrios que todavía encontramos en y entre nuestros países.

Y en relación a la segunda parte de la pregunta, siempre me hallo trabajando en varios proyectos a la vez que se entrecruzan y se solapan. En estos momentos, ordeno un libro de ensayos sobre tópicos relativos a literatura venezolana y latinoamericana. También tengo en proceso un libro de narraciones cortas que está a medio camino. Y también un libro de entre-

vistas en el que quiero compilar una serie de conversaciones que he tenido con escritores. La lista incluiría, entre otros, a José Saramago, Álvaro Mutis, Roberto Juarroz, Miguel Barnet, Abel Posse, Juan Villoro, Arturo Uslar Pietri, Juan Liscano, Salvador Garmendia y Eugenio Montejo. Pero el proyecto que más me interesa, sobre todo a la luz de la publicación de *Ajena*, es la escritura de una nueva novela que giraría en torno a un tema completamente distinto: las vivencias de un niño en un campo petrolero. Es una propuesta que me apasiona y que significaría para mí recuperar, en clave de ficción, la realidad específica que para la Venezuela del siglo XX ha sido un campo petrolero. Ahora sí te debería admitir que el referente histórico ha pesado. La novela ya tiene un título: se llama *Cantar*. Y siento que, muy en el fondo, en cuanto a su escritura, es un homenaje tardío al gran narrador que fue Severo Sarduy. Sobre todo al Severo de *De donde son los cantantes*, para mí una obra única, inimitable. Como verás, al menos en mi humilde esfuerzo, los vasos comunicantes de la literatura latinoamericana siguen muy vivos.

BIBLIOTECA

LA VANITÀ



JAMÁS SERÁN DEL TRUST

PICCARDO y Cía

CASA CENTRAL Y FÁBRICA: DEFENSA 1278 Bs. As.

Las cartas de una obsesión*

El protagonista de «Biblioteca» –uno de los fragmentos incorporados a la tercera y última edición del autobiográfico *Ocnos*–, meditando en presente, concluye que «aún estás a tiempo y la tarde es buena para marchar al río, por aguas nadan cuerpos juveniles más instructivos que muchos libros, incluidos entre ellos algún libro tuyo posible». La conciencia de saber que, frente a la literatura (la literatura entendida como un simulacro que, en último término, no compensa), aún hay tiempo para apostar por la vida, es un planteamiento contradictorio con la actitud que Luis Cernuda manifiesta en la inmensa mayoría de las cartas recogidas en el libro que, editado por James Valender, ha publicado la Residencia de Estudiantes.

Durante los casi cuarenta años que abarca este epistolario –desde la primera carta dirigida a Joaquín Romero Murube en 1924 hasta la que escribió a Derek Harris un día antes de morir–, las referencias a la proyección de su obra conforman la base del diálogo que Cernuda mantuvo con más de cien corresponsales en más de mil cartas. Se lo confesaba con claridad, brevemente y sin reservas, a Concha Méndez el 19 de abril de 1963: «la razón principal de mi vida [es], como ya sabes, *mi* trabajo literario».

La vida de Cernuda es siempre, sin posibilidad de cambio, una apuesta por la literatura, y sus cartas son el testimonio del cumplimiento fiel de una vocación que desde muy pronto vivenció como una imposición. La cara de este cumplimiento es la autenticidad; la cruz, la aceptación de unas servidumbres en su vida de relación que asumió con fatalidades ineludibles: «mi trabajo vale más que yo, y cambiando éste por aquél, quedándose con el trabajo y dejando a la persona, se sale ganancioso», le escribió a su amiga de los años ingleses Nieves Mathews. Cernuda nunca lo dudó: la literatura y él fueron siempre lo primero. Luego, a mucha distancia, los otros (su familia, España o los amigos)[1].

Soledad y egoísmo, también fe («mi trabajo ha necesitado y necesitará formar su público, crearlo», profetizó a Gregorio Prieto a finales de 1944) y sobre todo obsesión. El

* *Luis Cernuda:* Epistolario 1924-1963 *(ed. James Valender), Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2003.*

[1] *Una excepción al escaso interés que sentía por lo que no le afectaba directamente es el afecto que manifestó por los nietos de Concha Méndez, los pequeños que vio crecer en el jardín de la casa de Coyoacán donde él leía y veía florecer las jacarandas.*

tema central de este libro, no podía ser otro, es la preocupación constante, obsesiva, del escritor por su propia obra. No la literatura, sino su literatura. El resto –la crónica de la vida cultural (el gran tema de la correspondencia Salinas/Guillén), de la cotidianeidad del exiliado, la exposición de sus poéticas o el interés por el interlocutor– queda siempre en segundo plano. Por el contrario, leyendo una carta tras otra, lo más sobresaliente es la manifestación de la consecuencia primera de esta obsesión: la falta de perspectiva para evaluar el trato que recibía su obra y su persona pública, aspecto este que «Historial de un libro» únicamente dejaba entrever, pero que en un poema como «A sus paisanos» («No me queréis, lo sé, y que os molesta / Cuanto escribo. ¿Os molesta? Os ofende»). Era ya evidente.

Cernuda se siente maltratado, desatendido o desplazado. Esta percepción –aunque en algunas ocasiones sea pertinente, la mayoría de las veces es distorsionada (un ejemplo paradigmático de ello es su lectura magnificadora del affaire *Perfil del aire*)– retroalimentó la leyenda biográfica que el propio Cernuda, a pesar suyo, fue el primero en difundir. «Estoy ya aburrido de esta reputación que me hicieron hace años (y de la cual Salinas y Guillén son los originarios) y en la que me veo envuelto como en una red» escribe. Un ingrediente de la leyenda, que ha tenido cierto calado entre los historiadores, era la atención crítica que recibía su obra: como puede leerse, siempre le parecía poca y casi nunca le gustaba lo que escribían –Aleixandre, Cano, Gullón...– sobre ella.

Entre sus contemporáneos de *la joven literatura*, se adjudicó y cultivó el papel de *outsider* (primero en Sevilla y luego en Madrid), pero también quiso presentarse como un integrante del grupo generacional (la relación variable con J. R. Jiménez es, en este sentido, como puede calibrarse en las cartas, ilustrativa). Pasaron los años, más de tres décadas, pero nunca pasó un antiguo rencor que también era dependencia. Cernuda se rebeló e intuyó maquinaciones en la recepción tibia del polémico *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Pero ¿qué esperaba? Los aludidos y los ninguneados podían advertir la brillantez de los juicios del libro, pero no podían obviar el ajuste de cuentas que era explícito. Desde la distancia, se rebeló también contra la hegemonía que Vicente Aleixandre («pontífice u obispo de Alcalá-Madrid») ostentaba en la poesía de la época, hegemonía que él iría asediando progresivamente. Los vituperios dirigidos a Dámaso Alonso o Emilio Prados, con el paso del tiempo, aumentaron.

Otro caso de percepción distorsionada es su incapacidad para aceptar el reconocimiento creciente de su

poesía. En este libro están las pruebas que muestran sus miedos y, al mismo tiempo, los desmienten para el lector de hoy. Después de la guerra civil y desde bastante pronto, por ejemplo, su obra consolidó y ganó lectores cualificados que apostaron por la difusión en España de todo lo que escribía: versos y prosa originales, traducciones o crítica literaria. Antes de cortar su amistad con José Luis Cano –«le sabía tonto, pero le creí bien intencionado, y ahí es donde me equivoqué del todo»–, Cernuda tuvo las puertas de *Ínsula* abiertas para publicarlo todo (incluso un texto tan duro como la «Carta abierta a Dámaso Alonso» de 1948). Después Camilo José Cela, por carta y en *Papeles de Son Armadans*, le dispensó un trato de admiración que sorprende por su fidelidad y educación. Al mismo tiempo, los poetas del grupo *Cántico* de Córdoba le dedicaban un extraordinario de su revista. Y durante los años sesenta los mejores jóvenes –Gil de Biedma, Valente...– le homenajeaban. Doctorandos de varios países escribían sus tesis sobre *La realidad y el deseo* y editores de Italia y Alemania, cuando las universidades californianas le contrataban y pagaban muy bien, querían publicar traducciones de su poesía. La principal aportación de estas cartas es la muestra de las líneas maestras de un carácter complejo.

El epistolario no descubre capítulos importantes de su vida que fueran desconocidos, pero sí complementa aspectos que sólo se conocían parcialmente y también precisa versiones de algunos hechos que no habían sido contrastadas. Dos ejemplos, los dos de la etapa inglesa (el *corpus* más equilibrado y rico del libro). Por las cartas a Gregorio Prieto, sabemos más de cómo vivió Cernuda la relación de amor con un joven de Cambridge. Por las cartas a Leopoldo Panero, matizamos la versión que Rafael Martínez Nadal había contado de la relación entre los dos poetas en su *Luis Cernuda. El hombre y sus temas*.

Otras novedades del hombre Luis Cernuda. Se confirma la importancia de su afición por el cine (el comentario cinematográfico es recurrente) y la confiada amistad a lo largo del tiempo con la profesora Concha de Albornoz. Buenas pistas para reconstruir la formación de su cultura literaria juvenil son las cartas que desde Sevilla dirigió al librero León Sánchez Cuesta encargándole textos franceses. ¿Alguien sabía, por cierto, que Cernuda apareció en un programa de la televisión mexicana o que hizo «doblajes para películas cortas»? Estas dos facetas desconocidas –las dos las refirió a Concha de Albornoz– son tan novedosas como el largo epistolario que Cernuda se cruzó con Sebastián Kerr (cartas estas que descubren ciertas dotes humorísticas de Cernuda poco frecuentes).

Un asunto que no debe obviarse, finalmente, es la manufactura del *Epistolario 1924-1963*. Del trabajo admirable de James Valender –el prologuista y editor del volumen–, podría y debería enumerar varios aspectos, pero destacaré tan sólo dos que para mí son ejemplares: su constancia (este profesor lleva más de veinticinco años recopilando cartas de Cernuda) y su meticulosidad (las notas cumplen la función de clarificar la lectura de las cartas). Aciertos de la edición, entre otros, son la inclusión de las cartas recibidas que Cernuda conservó (muchas del affaire *Perfil del aire*, algunas de Juan Ramón) o que conservaron sus autores (un Cela amable, generoso) y también las cartas abiertas que Cernuda publicó en revistas y periódicos.

Jordi Amat

Cenizas y diamantes*

«El celuloide quemado tiene un olor acre y penetrante, y las sustancias químicas transportadas por el aire permanecen en la atmósfera mucho después de que el humo se haya disipado». En este punto (pág. 292), podemos casi desentrañar ya la diversidad de sentidos envueltos por el título de la novela más melancólica y más lograda de Paul Auster. Casi, porque aún quedan unas pocas páginas para que el alumbramiento sea más completo, si cabe, y nos llegue incluso con ese «olor acre y penetrante» de las películas («once largometrajes de noventa minutos o más, y otras tres de menos de una hora») que se queman, de Héctor Mann, actor, guionista y director de cine en la ficción, como cumplimiento de su «última voluntad» y consumación definitiva, sin vuelta atrás, de un autocastigo implacable ante una culpa para la que no existe posibilidad de redención. Esas pocas páginas, hasta la última línea, completan la iluminación, al modo de una novela de intriga donde la clave está al final, sólo que aquí se trata de una intriga metafísica central, secundada, como en todas las novelas del Auster maduro, por un *suspense* paralelo de la acción, lo que las convierte en un caso emblemático de narración donde se consigue insertar sabiamente un elemento cuasi policíaco en un ámbito donde lo que prevalece son las más inquietantes interrogaciones filosóficas. Así, de nuevo, por si hiciera falta, el autor se muestra al mismo

* El libro de las ilusiones, *Paul Auster, traducción de Benito Gómez Ibáñez, Anagrama, Barcelona, 2003, 344 pp.*

tiempo como un narrador de primer orden y un sutil pensador. Su magia consiste en engarzar dos cursos diferentes y hacer de ellos un solo río.

El libro de las ilusiones. En primer lugar –y yendo de lo más a lo menos evidente–, la del cine sonoro y en color, una invención que había «creado la ilusión de una tercera dimensión, pero al mismo tiempo había robado pureza a las imágenes», y que en la medida en que más se acercaba a «simular la realidad, menos lograba representar el mundo...». Por eso, el narrador (que al mismo tiempo es el autor de un ensayo sobre la obra cinematográfica de Héctor Mann) «siempre había preferido instintivamente los filmes en blanco y negro a las películas en color, el cine mudo al hablado», ya que, «por muy bellas e hipnóticas que a veces fueran las imágenes, nunca me daban tanta satisfacción como las palabras. Era demasiado explícito [...], no dejaba bastante espacio a la imaginación del espectador [...], el sonido y el color habían debilitado el lenguaje que debían haber realzado».

En este sentido, la carrera de Héctor Mann se desarrollará en el límite, entre los estertores del cine mudo y los comienzos del hablado, y la incipiente estrella, en vez de franquearlo hacia ese grado más alto de «simulación de la realidad» o de «ilusión» artística –una estrella ahora del cine sonoro, al igual que tantas otras–, lo hace, más acá del arte, ingresando como hombre, y ya no simplemente como artista, en un espacio de ilusión (de magia, para mayor precisión), al desaparecer un buen día de enero de 1929, sin ninguna causa explicable y sin dejar huella, del cine (el mundo de la ilusión) y del mundo (que, a lo largo del relato, se revelará, a la inversa, como un mundo de ilusiones).

Todos en Hollywood suponen que el actor de cine mudo de prometedora carrera Héctor Mann ha muerto en un accidente o que se ha suicidado, y tras un corto tiempo en que los periódicos se llenan de especulaciones, ya casi nadie se acordará de él, lo mismo que de sus películas, que sólo podrán contemplarse, muchos años después y casi por azar, en alguna que otra aparición furtiva en la televisión. Así, azarosamente, ve una de ellas David Zimmer, el narrador, quien a partir de entonces se interesará vivamente por Mann, verá el resto de sus películas (dispersas entre distintas filmotecas del mundo) y se pondrá a escribir un libro sobre él –*El silencioso mundo de Héctor Mann*–, el único trabajo de investigación, por otra parte, que alguien se dignará dedicarle durante los cerca de sesenta años transcurridos desde la desaparición.

La publicación con éxito de la obra tiene una consecuencia imprevista en la carta que Zimmer recibe de una desconocida que dice ser la

esposa de Héctor Mann (en la cual le invita a *visitar* a su marido en Rancho Piedra Azul, Tierra del Sueño, Nuevo México) y en la irrupción violenta en su casa, a continuación, de una segunda desconocida, Alma Ground, enviada por la primera con el propósito de convencer a Zimmer, por las buenas o las malas, de viajar con ella a Nuevo México, antes de que Mann, muy enfermo, muera. ¿Son las dos mujeres unas impostoras? (Alma afirma haber escrito una biografía completa de Héctor Mann hasta lo que son seguramente sus últimos días, si no hoy mismo, el último). ¿Vive el actor del cine mudo, que entonces habría superado largamente los 80 años? ¿No será todo esto una alucinación, un espejismo, un espectáculo ilusionista montado por dos locas?

Atrapado el lector por la propia magia austeriana (su maestría para encajar las piezas de la historia o, mejor dicho, de las historias, como un mago de la narración, más que un escritor con gran dominio del oficio), y Zimmer por la de Alma («la forma femenina de *almus*, que significa nutricio, feraz»), tanto a éste como a aquél no les quedará más remedio que seguir el curso mágico de los acontecimientos, en una como solidaridad y simultaneidad de las revelaciones, en un codo a codo del lector con el narrador (como si nos metiéramos junto a Zimmer y Alma en el avión que los conduce a Nuevo México, al eje del misterio), que es lo mismo que decir de la mano taumatúrgica, y siempre segura en sus pases mágicos, del autor.

A bordo de ese avión, «media hora después, Alma empezó a hablar. Estábamos a once mil metros de altura, sobrevolando alguna región desconocida de Pensilvania u Ohio, y siguió hablando sin parar hasta Alburquerque». Asistimos entonces, de un tirón (un «tirón» de poco menos de cien páginas, todo el capítulo 5, el más largo de la novela), a la historia casi completa de la vida de Héctor Mann, antes y después del día de su hundimiento en la nada, en donde las voces que nos hablan pasan a ser alternadamente, y sin saber bien nunca de quién se trata, las de Alma, Zimmer, con seguridad Auster, e incluso el propio Mann, a través del cuaderno en el que éste reflexiona sobre la desgracia de su vida a partir de aquellos comienzos de 1929, cuando el mundo feliz de la primera posguerra empieza a desmoronarse y, con él, caen para siempre las ilusiones –en este nuevo sentido– de un hombre destinado por un breve tiempo a encender las de los demás valiéndose del medio ilusorio por excelencia: el cine (mudo en este caso, y menos tramposo que el sonoro, pero tramposo al fin). Las ilusiones, en efecto, se van a pique por la complicidad azarosa de Héctor Mann (en lo sucesivo, Herman Loesser, en su nueva identidad de fugitivo

de sí mismo más que de la ley) en un doble homicidio, también completamente accidental (la música del azar, tan austeriana), y el subsiguiente camino de autodegradación que emprende como moneda de cambio para su crimen sin castigo. «Herman Loesser. Unos lo pronunciarían Lesser (menor) y otros dirían Loser (perdedor). En cualquier caso, Héctor pensó que había encontrado el nombre que merecía».

En este camino, Loesser/Mann, que había gozado de los favores de la celebridad y de las mujeres durante su rauda trayectoria como estrella fugaz, va descendiendo en deliberada pendiente, tras haberse perdido su huella privada y pública, por oficios cada vez más negros y duros: descargará camiones de madrugada para una pescadería, será vigilante nocturno en una fábrica de barriles, acompañante de proezas sexuales de una prostituta para públicos reducidos, y empleado en una ferretería cuyo dueño es el padre de la mujer (y abuelo del hijo nonacido de ambos) a quien él ha ayudado de alguna manera a matar y, claramente, a enterrar de modo clandestino. El círculo trágico se cierra cuando conoce y se casa con quien presuntamente debe rescatarlo de su pasado, la mujer que cincuenta años más tarde le escribe la carta al narrador pidiéndole que visite al fantasmagórico Héctor Mann. Pero no hay rescate posible, puesto que el proyecto elaborado por los dos, Héctor y Frieda Spelling –montar un estudio cinematográfico completo en Tierra del Sueño y rodar con un equipo reducido de fieles una serie de películas sonoras de las que ahora Mann será también guionista y director–, sólo puede encontrar su materialización a condición de que nadie en el mundo vea jamás esas películas, y que éstas, tras la muerte de su creador, sean incineradas, junto a todo aquello que haya servido para realizarlas: «dibujos y fotografías de secuencias, bocetos de vestuario, planos de decorados, diagramas de iluminación, notas para los actores. Todo tiene que quemarse [...], no podía salvarse ni un solo papel».

He aquí cómo se traduce –o corporiza– este designio, en un hallazgo callejero de Mann/Loesser (este último figurará como el autor de las películas), tres meses antes de su boda con Frieda y que él consignará en su diario: «.... Un destello en la acera, un estallido de luz parpadeando en la oscuridad. Tenía un tono azulado, un azul intenso, el azul de los ojos de F. [Frieda]. Me agaché para verlo mejor y vi que era una piedra, quizá una joya de alguna especie. Un ópalo, pensé, o un zafiro, o a lo mejor sólo una esquirla de cristal de roca. Bastante pequeño para un anillo o, si no, un colgante que se hubiera caído de un collar o un brazalete o un pendiente perdido. [...] De modo

que me dispuse a coger la piedra, pero en el momento en que mis dedos iban a entrar en contacto con ella, descubrí que no era lo que yo pensaba. Era blanca, y se rompió al tocarla, desintegrándose en un húmedo y pegajoso fluido. Lo que yo había tomado por una piedra preciosa era un escupitajo humano [...]». Con lo que el narrador, en contacto con ese manuscrito, comprende de pronto «por qué [Frieda y Héctor] habían dado al rancho el nombre de Piedra Azul. Héctor ya había visto esa piedra, y sabía que no existía, que la vida que iban a crear para ellos se basaba en una ilusión».

Los once largometrajes (de los que Zimmer sólo alcanza a ver uno antes del «auto de fe», *La vida interior de Martín Frost*, una ilustración de la propia tragedia de Mann, con abundantes referencias a Berkeley, Hume y Kant, y sus alusiones al mundo ilusorio de los sentidos) y los tres mediometrajes son efectivamente, o se supone con toda certeza que lo sean, esa bellísima pero engañosa piedra azul. El arte, parece decirnos Auster, no salva cuando antes no se ha salvado –no se ha respetado– la vida humana. Por más que nos empeñemos, no hay arte sagrado si éste, con toda su luminosidad, y para alcanzar la cima, tiene que hundir sus pies en el barro. Un arte así (y que, sin embargo, constituye la médula de la propia historia del arte) no merece la pena, aunque al mismo tiempo, en virtud de las paradojas y la ambigüedad de la existencia humana, sí que debe merecerla, puesto que es lo único que puede traer alivio y consuelo a su propia contradicción (traérnoslos a nosotros, por lo tanto), contradicción que no es otra que la del desgarrado mundo en que, quizá también por azar, vivimos. Y si hay un crimen de lo humano, a éste no debe seguir necesariamente un crimen del arte, lo cual sería agregar fuego a la hoguera, muerte a la muerte, crimen sobre crimen. Es la conclusión de Zimmer cuando finalmente comprende para qué había acompañado a Alma a Piedra Azul, Tierra del Sueño: «... Ahora que sabía lo que estaba a punto de perderse, me di cuenta de que había viajado más de tres mil kilómetros para participar en un crimen. Cuando *La vida interior* desapareció entre las llamas junto al resto de la obra de Héctor aquella tarde de julio, fue como una tragedia para mí, como el final de este puñetero mundo de mierda».

Para este mundo, vale la exclamación final de Zimmer/Auster: «No más hogueras [...], no más cenizas». Ni para estos diamantes, ni para los otros.

Ricardo Dessau

Seguir buscando[*]

Una de las posibilidades con que cuenta el poeta de inquietud ontológica es adherirse a un sistema cultural congruente y con pretensiones de exhaustividad, por ejemplo el cristianismo: es la opción dantesca, que permite presuponer ese sistema cultural como tejido visible, consensuado y aceptado por el lector. Ni que decir tiene que en un mundo falto de articulación entre aspiraciones privadas y legitimidades públicas, carente de un referente universal de interpretación, condenado –como la imagen de Eliot– a quedar en *a heap of broken images*, semejante posibilidad está excluida de antemano. La visión única se ha atomizado en un sinfín de desvaríos tan intraducibles como inmanentes a su propio discurso.

Abolidos así los grandes relatos, queda la opción de buscar, rastrear ese puñado de mínimas certezas que la realidad deja atisbar diariamente a la mirada perspicaz: es la opción de Antonio Moreno, que pretende no proyectar el mito sobre el mundo sino hacer que él mismo rezume su sentido. O su vacío de sentido. Su mirada pictórica atrapa el ser de las cosas, «el núcleo de la vida o el paso hacia la nada», que se ofrece en la pura inmediatez de la experiencia; memoria, visión y contemplación le llevan a la epifanía de lo cotidiano, en que «no sé nada,/ pero si Dios existe,/ si se encuentra en algún lugar/ es aquí, en este cuarto/ al que entra el sol poniente». No a la postergación del sentido ni a la interposición de velos hermenéuticos, simbolismos saturados o intermediarios culturales: como en la diatriba de la *querelle des anciens et modernes*, de lo que se trata aquí es de observar el mundo directamente, y no a través de los clásicos (ni de nadie más).

Esta doctrina de la sola experiencia como fuente de revelación parte, obviamente, de un cansancio histórico ante las grandes explicaciones y, singularmente, del cristianismo. El lector ya estaba avisado desde *Metafísicas*, donde contra la promesa de salvación de un niño que «reza a un dios que no comprende», el adulto encontraba un remedo de salvación en el encuentro amoroso. Aquí el desencanto desborda lo meramente biográfico y cobra dimensiones histórico-antropológicas: de la experiencia del desamparo al desamparo de la experiencia, Moreno «contempla la liturgia, el ofertorio,/ y la consagración del pan y el vino,/ todos los ritos propios de una fe/ cada vez más lejana, más agónica,/ su dios perdido con los otros dioses».

Esa constatación histórica no quita, claro está, la persistencia –casi unamuniana– de la búsqueda; como

[*] *Antonio Moreno*, Polvareda, *Valencia, Pre-Textos, 2003.*

en *Metafísicas*, la dificultad de creer tiene como contrapunto la memoria de la fe infantil, pero también la «comunión profana» que se insinúa: «me persigno, me siento, doy la paz,/ doy la mano: 'La paz sea contigo',/ veo con claridad en estas manos/ mías, en estos dedos, otras manos». Sería interesante comparar esta subversión «personalista» o «afectiva» del rito litúrgico cristiano con la «telúrica» o «física» que propuso Álvaro García en su memorable «Regreso». En ambos casos hay una paradójica búsqueda de la trascendencia en lo inmanente: el sujeto lucha por salir de sí, incorporarse a una cierta totalidad, sólo que el medio para lograrlo es muy distinto en cada caso.

Consecuencia parcial de todo esto: un cierto nihilismo que explica el título –«cualquier vida se expresa con el viento./ Cualquier identidad es para el viento»– y que aboca al espíritu a una ironía sobre su propia realidad individual, pues «tu vida no es tu vida, ni tu dolor tampoco», en una suerte de fabulación kafkiano-calderoniana donde la existencia se reduce a «una anécdota, y el cuerpo su teatro». La ausencia –la muerte– de Dios es sólo el escenario de la inanidad y la anonimia. ¿Hay que recordar a Dostoievsky? ¿Cómo voy a estar y aquí, decía uno de sus personajes, y Vd. Mismo, y a hablar el uno con el otro, y a existir ese mundo al que se refiere nuestro lenguaje, si Dios no existe?

Despojada de toda herramienta óptica, la mirada de Moreno sigue buscando. De momento, su finura ofrece al lector jalones de esa búsqueda de indudable belleza, en un verso blanco –heptasílabos, endecasílabos, alejandrinos– de sobrio discurso a salvo de cualquier empalago. En suma, la realidad continúa poseyendo su elemento de misterio inaccesible, como ilustra «Ahí», con ese título significativamente deíctico: «El sol a ras de suelo,/ el aire frío, calcinado.../ Más se tarda en decirlo que en mirarlo./ Sólo es eso, las hojas encendidas./ Pero hay más, algo más que no soy yo/ ni estos ojos que miran los perales,/ ni este idioma en que escribo y su gramática./ Hay algo más que reconozco ahora ahí, en esos árboles./ Y desconozco qué es, si amor o miedo». Tal vez el lector le ponga nombre.

Gabriel Insausti

Tierra leve*

Aunque fechado en 2002, *Tierra leve* ha llegado a las librerías en 2003. Y lo ha hecho con discre-

* *Pedro Sevilla*, Tierra leve, *Sevilla: Renacimiento, 2002.*

to sosiego: si por algo llaman la atención los naturales, fluidos y poco enfáticos versos de Sevilla es por no intentar llamar la atención en vano. Lo más lejano de la voz *ostentórea* de algunos plañideros de la pluma, vaya. Y eso a pesar de su aparente esquematismo: tres partes –«Luz de ayer», «Aire de familia», «La voz de los muertos»– que hablan de una infancia rusoniana o edénica, una actualidad normalita y humana y una perspectiva común; pasado, presente y futuro, origen, condición y destino. Un dibujo resumido de la existencia, pero de una existencia que acepta su propia limitación.

¿Los temas? El primero, esa infancia paradisíaca concebida como atemporalidad de la que se cae al discurrir de la edad adulta; una infancia en la que aún no duele «la justicia del tiempo,/ el dichoso dolor de la memoria»; ese presente perpetuo y esa participación en la magia de las cosas, antes del punto sin retorno en que sobreviene exilio, cuando «los apaches empiezan a aburrirse/ cuando juegan contigo». El segundo, la presencia de un mundo que nos sobrevive y cuya perduración subraya nuestra contingencia: la casa es «símbolo de firmeza,/ la cotidiana paz de los objetos/ que serán no el futuro,/ sino el pasado dulce de tus hijos,/ la memoria que un día/ les quedará de ellos/ cuando ya no sean niños y recuerden». El tercero, ya a anunciado aquí (en la anticipación de un futuro pasado), es la intuición de un cierto destino: la idea de que el individuo no es absoluto sino que forma parte de una cadena o una red de existencias que se cruzan y se suceden: el tema genealógico subraya precisamente que parte de nuestra vida estaba ya escrita antes de nacer, en un moderado y tenue neoplatonismo que casa con esa visión edénica de la infancia. Por fin, un cuarto y último tema es el de las posibles empalizadas contra la dispersión y el olvido, contra la muerte, en suma: el amor, la amistad y la poesía misma.

El amor, no la pasión: «Pasión» dice precisamente que no es posible «amor sin biografías enlazadas,/ sin confundir las manos/ en la sensata calma de millares de noches». La amistad, no la fría camaradería: la amistad de dos hombres alegres en la celebración «que vuelven de la feria, o de la vida,/ (que vuelven de la feria que es la vida)». Y la poesía, no la versificación inane: Sevilla confía en sus versos para eternizar las cosas amadas –«cómo no convertirlas en poema»– y para sorprenderse ante la belleza, como ese hombre al que «la música de un verso aún le suena muy dentro/ y al mirarse los dedos, llenos de sol que muere,/ ha sentido que Dios le acaricia las manos».

En fin, la música de *Tierra leve* le suena a uno a una vía media entre el coloquialismo y el predominio de

la frase de un López-Vega y el verso más acendrado y clásico de un Benítez Ariza. Un libro que ofrece aspectos de continuidad y reelaboración de los temas y motivos más tradicionales –ese edenismo que caracteriza a Sevilla como un cernudiano sin desgarro y que actualiza el mito wordsworthiano de la infancia– pero también algunos aspectos insólitos o menos transitados últimamente, como esa sentimentalidad sensata y no exenta de un componente ético o esa apelación a unos difuntos que no son sólo premonición de la propia muerte ni preescritura de un destino personal, sino vínculo con el más allá: un reencuentro con figuras medievales como Beatriz y *Pearl*, mire usted por dónde. Libro tan comedido en su tono como ambicioso en su alcance, *Tierra leve* incluye, además de esa interpretación sumaria de la existencia, una definición de la poesía que precede a sus tres partes, en un poema logradísimo y de metáfora muy visual, «Resumen de lo publicado». ¿Cuál sería la tarea poética? Ese recoger ocasionalmente los instantes privilegiados, como de niño se recogían las pesetas en el barro. «Sólo muy rara vez un verso logra/ su vocación de brillo y hace temblar tus dedos./ Como entonces el rubio y fulgurante/ metal de una peseta».

G. I.

La crítica como escritura creativa*

Dice Hölderlin que el uso libre de lo propio es lo más difícil. Aplicar este axioma tanto a la lectura como a la escritura de la lectura, podría ser el hilo conductor que recorre el ámbito de reflexión creado por el poeta y crítico Miguel Casado (Valladolid, 1954) en *Del caminar sobre el hielo*. Bajo un criterio integrador, Casado revisa y reúne una serie de textos críticos hilvanados por una narratividad polifónica (sirven de guía, entre otras, las voces de Hörderlin, Benjamin, Barthes), desde la cual asume abiertamente el sentido del texto crítico como relato particular de lecturas.

Efectivamente, una de las claves del libro reside en la intención de contar una historia cuya trama elige el crítico arriesgando su particular lectura de lecturas, multiplicando los sentidos y asumiendo, desde esa perspectiva, el texto crítico como género literario de ficción. Siguiendo como guía el libro *Crítica y verdad* de Barthes, Casado valora la naturaleza de escritura que tiene

* Del caminar sobre hielo, *Miguel Casado, Antonio Machado Libros, Madrid, 2002, 158 pp.*

la crítica literaria, en la cual la sanción del crítico no es el sentido de la obra, sino el sentido de lo que dice sobre ella. En referencia al titulado citado de Barthes, añade Casado: «la posible *verdad* del texto crítico no se concibe como exactitud o acierto o descubrimiento respecto a su referente, sino como autorreferencial, a la manera que sucede en el texto literario».

El libro se estructura en dos partes. La primera, confrontando el tópico, inicia un recorrido por el pensamiento y actitudes románticas para revisar en textos sucesivos, conceptos como tradición y originalidad. La segunda, por medio de dos textos de carácter teórico y otros dos de aplicación concreta a la obra de Antonio Gamoneda y de John Ashbery, revisa el concepto de crítica como género literario de ficción tomando lo narrativo como esqueleto que recorre toda escritura.

Frente al tópico que reduce el romanticismo a un concepto teórico consistente en dar la espalda a la realidad, Casado propone una lectura de los románticos europeos como proyecto de conocimiento y utopía que se dirige de frente hacia ella. Una búsqueda de saber que no reconoce límites (de ahí la utopía) y rechaza la falsedad de cualquier punto medio. Analizando desde este punto de vista la obra de autores como Hölderlin, Novalis, Büchner, Coleridge o Wordsworth, el autor extrae del pensamiento romántico una búsqueda de saber que se propone superar la distancia que separa al hombre de la Naturaleza y de la huella espiritual impresa en el mundo. Una reconquista de la unidad primitiva que rechaza la organización de la sociedad humana, causante de la ruptura de ese estado de unidad, y que se manifiesta no sólo como propuesta metafísica sino también existencial, aplicada a la vida personal, donde sólo puede ejercerse.

El gesto romántico de rechazar los modelos como norma que deba imitarse, le sirve a Casado para realizar una aproximación personal a los conceptos de tradición y originalidad aplicados desde el romanticismo a las vanguardias de principios del siglo XX: «Con frecuencia, las categorías históricas se toman en bloque, como si fuera fiable la reducción que en ellas operan los manuales, sin contemplar las agudas contradicciones internas de cada época ni la insuficiencia de las etiquetas para descubrir la vida». Negando la validez de los panoramas homogéneos y los recortes parciales de la tradición como si fueran su totalidad, Miguel Casado, de modo semejante a John Berger en sus ensayos sobre arte, propone recuperar el sentido de lo histórico como paso previo para una actitud crítica. Demuestra cómo la sensación de discontinuidad es la que permite que surja un espacio de escritura. De ahí que tanto el

romanticismo como las vanguardias no supongan un desenganche de la tradición sino «su afianzamiento más radical desde otra perspectiva: la de la autonomía del arte como mundo en cuyo seno se mueve la obra [...] Un situarse *contra* pero desde dentro, en el *mundo* que es el arte». Concluye Casado que la literatura se constituye siempre como conflicto dialéctico entre tradición y separación: «Sólo la materia viva de la tradición, captada en la experiencia personal de la escritura, tiene fuerza generadora».

Tomando de Novalis el concepto de «poesía dilatada» y utilizando como guía el libro de Miguel Morey *Deseo de ser piel roja*, reflexiona Casado en los dos últimos textos de la primera parte, sobre la función transgresora de la poesía al superar los límites preceptivamente asignados al género y replanteando la cuestión de la realidad y los vínculos del arte con ella, sobre el concepto de escritura como fuga.

Asumiendo el análisis de la noción de sentido común y la falta de validez que éste tiene como criterio de conocimiento, el autor reúne en la segunda parte del *Del caminar sobre hielo* una serie de textos en los que deja al descubierto los vicios de una crítica actual evaluadora y destinada a la discriminación de lo bueno y lo malo en literatura. Se refiere a ella como «crítica judicial» a la que contrapone «el pensamiento crítico», es decir, la crítica concebida como modalidad de pensamiento que no acepta lo dado por el hecho de serlo ni tolera las identificaciones entre autoridad y verdad: «... devanar el ovillo separando cuidadosamente los hilos como si fuera la primera vez. En cuanto la crítica se siente instancia de poder, mecanismo de confirmación, desarrollo de certezas y taxonomías previas está dejando de ser crítica. El gesto negativo, el separarse a mirar empezando por el principio». El narrador, crítico-lector, se acompaña de las voces de Benjamin y Barthes para reorientar la palabra crítica hacia su identidad contradictoria, su resistencia a lo definitivo. Una crítica que desencadene el diálogo del texto consigo mismo asumiendo su pluralidad, sus múltiples sentidos generadores de una verdad distinta para cada lector. De ahí que Casado no conciba el texto crítico como «exactitud o acierto o descubrimiento respecto a su referente, sino como autorreferencial, a la manera que sucede en el texto literario». Más que un espacio de saber, la crítica convertida en espacio de escritura.

Entendida la naturaleza de la crítica como literatura y, por tanto, como género literario de ficción, se plantea Casado el poder de lo narrativo como elemento generador de formas híbridas que aportan nuevas fórmulas de apertura. Así, tomando como ejemplo un ensayo de crítica

literaria, *Introducción a la literatura fantástica* de Zvetan Todorov, un texto de reflexión filosófica, *Peregrinaciones* de Jean-François Lyotard, y dos textos poéticos, *Libro del frío* de Antonio Gamoneda y *No amanece el cantor* de José Ángel Valente, analiza cómo actúan las estructuras narrativas fuera de los géneros narrativos propiamente dichos.

Finalmente, Casado realiza un ejercicio de comparación entre el texto poético de Antonio Gamoneda que conforma la III parte de *Lápidas* y su anterior publicación en prosa. La mayor tensión interna, la limpieza de variaciones y circunstancias y la radicalización de la actitud en su escritura le permite a Casado una propuesta de diferenciación genérica: «Lo narrativo es un esqueleto que recorre toda escritura, incluso todo acto perceptivo, lo poético anida sólo en cualquier lenguaje que alcanza su límite». Dando un paso adelante en esa indagación de lo poético, se cierra el libro con un texto que toma como referente *Autorretrato en espejo convexo*, de John Ashebry, en torno al cuadro homónimo de Parmigianino, pintor manierista italiano. En este caso, Casado aporta una lectura particular basada en los límites entre sujeto y objeto, entre lenguaje y realidad e identidad: «El poema es el lugar donde se puede decir *yo* y tener realidad».

Del caminar sobre hielo, cuyo título es un homenaje al cineasta Werner Herzog, es un libro de crítica literaria que asume riesgos propios de la narrativa. Cabe preguntarse, ante la progresiva aceleración de la crítica actual (de 0 a 100 km/h en menos tiempo cada vez), si se convertirá en una rareza que alguien rescatará dentro de unos cuantos años o si tendrá oportunidad de plantear sus sólidos argumentos en un tipo de debate nuevo por estos lares.

Jaime Priede

Los hijos del hechicero

Una circunstancia decisiva, dramática y curiosa ha llevado a Richard Wolin[1] a reunir en este libro a los principales discípulos de Heidegger: Hannah Arendt, Karl Löwith, Hans Jonas y Herbert Marcuse. Todos ellos eran alemanes de origen judío. También alemán de origen judío era Edmund Husserl, el maestro de Heidegger. Es probable

[1] *Richard Wolin:* Los hijos de Heidegger, *traducción de María Condor, Cátedra, Madrid, 2003, 337 pp.*

que el hecho no pase de casual, pero no exime de perplejidades. ¿Era Heidegger más judaico de cuanto se creía, así como más protestante de cuanto puedan admitir sus fuentes católicas? Con seguridad, el hechicero de la Selva Negra no se planteó el problema. No era lo que entendemos por mentalidad problemática. Sus alumnos dilectos, en cambio, sí se lo preguntaron.

Asimismo, el autor se sitúa para justificar su interés. Recuerda los tiempos en que la guerra de Vietnam devaluó en los Estados Unidos el pensamiento de tradición norteamericana y, en general, todas las herencias anglosajonas, volviéndose con interés hacia lo que podía venir del continente europeo. Así se encontró con Heidegger a través de sus discípulos, que intentaban pensar contra el maestro a partir del propio maestro.

Los tiempos han cambiado y los heideggerianos de entonces han caído en el olvido, en tanto la posmodernidad acude a otras lecturas de Heidegger, más inclinadas a respetarlo que a cuestionarlo, sea con él o contra él. El tema está servido: ¿cuáles son los alcances y, en consecuencia, los límites de eso que llamamos Heidegger?

La aparición del filósofo coincide con un movimiento general de la universidad alemana posterior a 1919: acabar con el desorden liberal y poner «las cosas en su lugar». Esto significaba volver a germanizar un pensamiento impregnado de cosmopolitismo y de posiciones internacionalistas y apátridas. Dicho brevemente: de judaísmo. Se trató de escapar a las responsabilidades de la derrota por parte alemana y cargar de culpas a los enemigos ancestrales de la nación: el materialismo inglés, la democracia francesa, el cosmopolitismo semita.

Con los años, Heidegger se convirtió en el líder de esta tendencia y su guarida boscosa, en un santuario digno de peregrinaciones. Su compromiso con el nazismo acabó por redondear el retrato de un indeseable, sobre todo porque ninguno de sus discípulos, aun cuando se dedicaron a marcar distancias y desacralizar al dómine, renegaron de cierta deuda filial.

En especial, cabe este rasgo que los reúne: son críticos, más o menos radicales, de la modernidad. Quizá no en el sentido del maestro, un cuestionador raigal de lo moderno, que recoge la actitud romántica de «desmundanizarse» hasta convertir la nación en universo, un delirio megalómano cuyas consecuencias son evidentes. Menos cancilleresco en su decir y más responsable de la parte que le tocaba, Thomas Mann, al acabar la guerra en 1945, hizo un balance de cuentas y halló que la obsesión por el hecho diferencial alemán, el país del medio que no era ni uno ni el otro, el tercer mundo entre Oriente y Occidente y el culto a la acción

pura que se legitima a sí misma en el Superhombre nietzscheano, tenían bastante que ver con el nazismo. Había en el legado romántico mucho de pringue tóxico y se imponía un baño higiénico.

El tema del libro está incardinado en el hecho de comprobar que, para la vida cultural alemana, los judíos tuvieron una importancia protagónica. Del otro lado, el mesianismo judaico no era ajeno a un planteamiento nihilista que, por la vía revolucionaria bolchevique o nacionalsocialista, peraltara el valor de la destrucción general. Tampoco, el conflicto entre identidad y pertenencia que aquejaba a la mentalidad judía en los países del continente, una reticencia a la asimilación que alimentó los prejuicios antisemitas y fue aprovechada por el terrorismo totalitario de ambos signos.

La aceptación de un maestro como Heidegger no podía sino agravar el drama íntimo de la consciencia judía, especialmente cuando el nazismo empujó al exilio a sus alumnos por el mero hecho de ser judíos y estar a las puertas de un campo de exterminio.

Hannah Arendt resultó la más autocrítica, tal vez porque su cercanía a Heidegger, de quien fue amante, acentuaba las tensiones. Señaló que los judíos, con su arrogancia de pueblo elegido, contribuyeron a reforzar el antisemitismo y que los crímenes nazis no eran específicos de Alemania, ya que se habían cometido en otros países, con la aquiescencia de diversos gobiernos y condignas sociedades.

En cuanto a la relación de Heidegger con el nazismo, no intentó disimularla en ningún caso, pero advirtió que los mismos rasgos de su pensamiento político pronazi se estaban dando en cierta izquierda contemporánea: las virtudes de la acción pura, la verdad como privilegio de los fuertes, el liderato vinculado a rangos y dominaciones, las élites que constituyen aquellos privilegiados que guardan relaciones auténticas con el Ser. La preocupación por el estado del mundo, que trasciende la burguesa complacencia por la felicidad privada, atañe tanto a los militantes de un extremo como del otro. Entonces: hay para Arendt tanto un heideggerismo de izquierdas como lo hay de derechas, que va del Che Guevara hasta Martín Röhm.

La salida se da en ella tomando distancia de ambas tradiciones: la heideggeriana y la socialista. Le sirve de asidero nada menos que San Agustín, con sus teorías sobre el amor humano como el sentimiento que va de un hombre a otro pasando por Dios. De tal forma, por la mediación del Dios encarnado que es Cristo, algo hay en cualquiera de nosotros que responde a un modelo divino que está, por paradoja, más allá de nosotros. Este más allá falta a nuestro mundo y es hora de recuperarlo, sin que intervengan

los viejos poderes políticos de las religiones organizadas, sino por una reforma moral de índole filosófica. Es deber de los intelectuales formularla.

Insistiendo en las raíces del moderno nihilismo europeo, Karl Löwith las estudia en Nietzsche. La derogación de todos los valores y su sustitución por la voluntad de dominio que se torna valor único, son la culminación del proceso fáustico de la modernidad: el hombre no tiene límites, su querer es soberano, la autoafirmación prescinde de cualquier otra instancia legitimadora. Ante los moribundos valores de Occidente, Heidegger propone una nueva razón, que empieza cuando cesa el pensamiento y prima la existencia. El desenfrenado antropocentrismo de la modernidad, que ha llevado a confundir el Mundo con el mundo humano, conduce a una desvalorización del Mundo como algo dado y, en consecuencia, pone en peligro su misma existencia.

Yendo más lejos, otro pensador cercano al nazismo, Carl Schmitt, define directamente la vida como una guerra en la cual enfrentamos al enemigo con el deber ontológico de matarlo. La aniquilación, sea revolucionaria o restauradora, toma la delantera de la historia.

Löwith concluye que el mundo moderno carece de legitimación porque ha racionalizado toda la realidad y la razón no es ética. Puede haber una ética que se compadezca con la razón, como la kantiana, pero no que se funde exclusivamente en elementos racionales. De alguna manera, se trata de una traducción de la propuesta heideggeriana de vuelta al origen del Ser, donde la unidad es el fundamento fuerte de todo raciocinio legítimo.

Análogo es el diagnóstico que sobre el nihilismo formula Hans Jonas: la ciencia, al dominar todo el espacio de relaciones entre el hombre y el mundo, ha dejado al hombre sin nada en qué creer. La ciencia no cree sino que demuestra. La respuesta a esta debilidad del pensamiento moderno, es el mesianismo político. El líder redentor y su movimiento mesiánico, liberan a la humanidad de su situación de estar arrojada al flujo de la existencia, que es ilimitado, en medio de un universo despojado de cualquier significado intrínseco y carente de valores.

Hay que volver a la vida, dice Jonas, a la vida que es unidad, automediación, poder de autotransformarse, un metabolismo constante que mantiene vivo al Ser. Tenemos que volver a maravillarnos ante el milagro de la vida. Lo contrario es la moral de la devoración, la existencia como devorar y ser devorados. La devastación del planeta es su extrema consecuencia. Desde luego, Jonas no se adhiere al mesianismo nazi pero demuestra su simpatía por la empresa del comunismo, por su ascética conducta, su utopismo y su idea de un gobierno

mundial compuesto por los salvadores de la humanidad.

En cuanto a Herbert Marcuse, rescatado por los movimientos estudiantiles de 1968 y hoy preterido a los anaqueles donde impera la historia de la filosofía, cabe destacar su deslumbramiento juvenil por *Ser y tiempo*. Era un libro que hablaba de lo concreto: la existencia, la vida, lo común, la angustia, la muerte, la preocupación existencial. Luego advirtió que Heidegger era tan abstracto como el resto de la academia filosófica alemana. Con todo, la huella magistral siguió operando en él, quizá sin la adhesión de otros discípulos, pero perdurable.

Marcuse advierte que coinciden la idea de historicidad del marxismo y la de Heidegger, en el sentido de que quien pretende entender la historia es también un ente histórico: para entender el mundo hay que estar en el mundo. La crítica marcusiana a la reificación y la alineación debe, asimismo, lo suyo al hechicero. No hay sociedad sin individuos, pero el individuo no es el sujeto de la historia que lo configura como tal sujeto. De algún modo, Marx y Heidegger se conjuntan en el razonamiento que Marcuse extrae de Hegel: la vida en sentido hegeliano y la existencia en sentido heideggeriano coinciden en la patrábola que cumple el espíritu saliendo del Ser y volviendo a la subjetividad.

Marcuse pensó la revolución y su nueva sociedad en términos de alguna manera románticos, diciendo que, en un mundo en el cual el tiempo de trabajo se iba a reducir hasta volverse imperceptible, la vida se convertiría en el juego que Schiller asociaba a la belleza. La vida bella de las utopías será, marcusianamente, un resultado de la automatización industrial. Lo concreto es que tanto el fascismo como el comunismo instauraron un ideal que no era trabajo ni juego, sino sacrificio. Su huella se advierte en la sociedad contemporánea, disimuladamente unidimensional y totalitaria.

Wolin acredita la utilidad de este repaso por los que podemos denominar rasgos heideggerianos de nuestro mundo: terrorismo como nihilismo activo, nacionalismo como vuelta a la tierra en tanto fundamento del ser colectivo de un pueblo, autodominio del pueblo sobre sí mismo a través del caudillo. La filosofía sigue teniendo como misión volver real la facticidad de la vida en tanto historicidad. La existencia existe, valga la redundancia, al cargarse de mundo, en tanto la vida se esconde de sí misma en la historia, jugando a cubrirse y descubrirse en la dialéctica de la verdad, la *aletheia*.

Heidegger sigue proponiéndonos pensar en el abismo de un mundo sin fundamento. En su época, la pompa oscurantista y el patetismo un tanto melodramático de su retórica coincidieron con los

tiempos esperpénticos que le tocaron en (mala) suerte. Hoy, la ligereza de lo infundado es la fiesta mediática posmoderna. La tragedia heideggeriana en clave de farsa. La hechicería en traducción de birlibirloque. La única persistencia es el límite del paisaje suyo y nuestro, el horizonte de la muerte.

Blas Matamoro

Panoramas críticos

La radiografía de nuestro presente literario constituye una de esas tareas tan ineludibles como heroicas. Sin duda, cualquier lector bienintencionado debiera agradecer sinceramente el esfuerzo ingente que supone la construcción de una sencilla aguja de marear que le permita la navegación entre las miles de páginas de creación impresas durante el último cuarto de siglo. La cita con que se abre el prólogo al primer suplemento del volumen 9 de *Historia y crítica de la literatura española*, dedicado a *Los nuevos nombres: 1975-2000* (Barcelona: Crítica, 2000), ya nos orienta certeramente a propósito de esta premisa –«Es mejor decir algo y no estar seguro que no decir nada en absoluto»–, mezcla de sendos tópicos de centenaria tradición, entre la humildad y el orgullo de quien se sabe tan dubitativo como presionado por la instantaneidad. Jordi Gracia, editor de este volumen imprescindible por más de un motivo, reconoce y expone esta seductora encrucijada en que nos emplaza con maestría, pues la «incertidumbre» de la que habla en sus primeras líneas deja paso a uno de los enjuiciamientos más cabales de cuantos conocemos a propósito de asunto tan esquivo. Gracia ha adoptado un tono ensayístico alejado del academicismo de esta modalidad bibliográfica, que desea «restarle algo de su invencible petulancia». No creo que sea ésta su mejor defensa.

Jordi Gracia es expresivo, directo y personal en sus juicios. Y el lector debe tener en cuenta estas tres cualidades para apreciar muchos de los matices y de las valoraciones que saldrán a su encuentro. También, por supuesto, la limitación generacional-cronológica de los autores incluidos en un volumen que se entiende plenamente sólo desde la atalaya de la colección. Aquí nos enfrentaremos con aquellos escritores cuya trayectoria «se comprende mejor ligada a las luces de la democracia que a las sombras de la España de Franco» (p. 5). El volumen está dividido en cuatro secciones: «La vida cultural» (pp. 11-96), «La

poesía» (pp. 97-207), «Prosa narrativa» (pp. 208-520) y «Teatro» (pp. 521-582). A mi gusto, tal compartimentación resulta en exceso monolítica, sobre todo a la luz del discurso historiográfico subyacente, reflejo a su vez de la ductilidad con que muchos de los autores analizados han sabido apropiarse de una retórica menos tradicionalista y más omnicomprensiva. Así, la «prosa narrativa» merecería un equilibrado contrapeso que nos permitiera ahondar en aquellas manifestaciones literarias que ni narran ni fueron escritas en verso.

No carece de relevancia que el capítulo primero atienda resolutivamente aquellos temas culturales pendientes en la transición social y política desde el franquismo, como tampoco lo es que acierte al señalar «la complacencia vagamente narcisista con que los españoles han examinado las rutas de su pasado reciente» y «la mezcla de admiración y sorpresa que el desarrollo de la cultura española posfranquista ha suscitado en el hispanismo internacional», si bien en relación con esta segunda valoración quepan unos cuantos considerandos omitidos que bien merecerían reflexiones en un volumen sociológico –o geoestratégico– independiente.

En los capítulos consagrados a la poesía y al teatro, Jordi Gracia nos deleita con dos aproximaciones que combinan perspicacia y prevención: los «malos tiempos para la lírica» son también –¿o tal vez por idéntica ecuación?– los tiempos de una «microindustria» y de los «premios de ringorrango» (p. 97) que coexisten con una vitalidad que exige múltiples lecturas, como las apuntadas, en las que los poetas/editores desempeñan un puesto mucho más destacado. La endogamia corpuscular queda tan espléndidamente expuesta que uno se pregunta si las dinámicas actuales casan mejor con el bandolerismo institucional o con el aislacionismo de antaño. El teatro sufre un recorte sustancial que, de acuerdo con Gracia, obedece a su emplazamiento «en una tierra de nadie que la propia profesión vive con desasosiego y una nunca del todo arrumbada conciencia crónica» (p. 521). Quizás sea en esta sección donde quede más patente la inteligente necesidad de establecer un diálogo con la dramaturgia escrita y representada en catalán, así como las carencias críticas que propician el menor espacio que se dedica a este ámbito de la práctica literaria.

A nivel cuantitativo, salta a la vista que la «prosa narrativa» es la sección más floreciente en las letras españolas del último cuarto de siglo, la que «ha mostrado, voluntaria e involuntariamente, la maduración democrática de una sociedad moderna» (p. 208). Este capítulo, sin detrimento del resto, constituye la aportación más original y enjundiosa del libro, pues intenta acotar

creativamente las diversas modalidades de la nueva «ficción» española. Jordi Gracia caracteriza esta novela por cierta ideología que se quiere desideologizada, por un protagonismo de la primera persona del singular, sin un afán colectivo «redentorista». Sus puyas no resultan especialmente bondadosas. Probablemente no le falte razón en algunos puntos que comenta, pero convendría que las filtrara a través del mismo cedazo que expone en su prólogo.

A pesar de las limitaciones impuestas, Gracia interrelaciona con sabiduría las publicaciones de las tres generaciones de novelistas que coinciden durante las últimas décadas, así como los diversos discursos críticos que han generado. Resultan impagables los atajos que pueblan estas páginas, las felices genealogías apuntadas, la voluntad omnicomprensiva –y, en ocasiones, caníbal– de atender un caudal espectacular de aproximaciones que emplaza de manera tan sucinta. Poco escapa a su mirada, de modo que parece bastante difícil estar en desacuerdo con el canon indirecto que se propone: Álvaro Pombo, Eduardo Mendoza, Juan José Millás, Javier Marías y Antonio Muñoz Molina son los cinco autores que merecen apartados individuales, junto a Miguel Espinosa.

Meses después de la aparición de este suplemento, Jordi Gracia ha publicado un panorama de la cultura de este mismo periodo titulado *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia* (Barcelona: Edhasa, 2001). Se trata de un ensayo donde logra un discurso tan expresivo, directo y personal como en el anterior y en donde, liberado del patrón editorial o de los imperativos bibliográficos, analiza con mayor soltura aquellos temas y autores que –ahora sí– más le interesan y que, a su juicio, mejor explican el norte plural de nuestra literatura reciente. A la luz del prólogo con que se abre, no parece descabellado afirmar que ambos volúmenes son complementarios, pues uno y otro parecen haber sido gestados para cristalizar una nueva interpretación que desmienta ciertas jerarquizaciones del mismísimo presente.

La tesis explícita de este ensayo coincide con la desarrollada en el suplemento y concreta desde el inicio un diagnóstico: «Hoy España es quizás una democracia convaleciente pero sólo porque es también una democracia convencional» (p. 11). Jordi Gracia reemprende un recorrido que le conduce por «El pasado oculto» (pp. 27-49) y «La experiencia de los poetas» (pp. 51-79), pasando por la «Invención y fuga del ensayo» (pp. 81-102) y la «Indigencia de la crítica (a mano alzada)» (pp. 103-131), de manera que tras una parada en «Consuelos privados: dietarios e ideas» (pp. 133-173), alcanza su meta en «La fragua

de una forma: novela y democracia» (pp. 175-218) y se concentra en valorar las «Nuevas fricciones entre historia y novela» (pp. 219-262). Como el propio autor reconoce, parte de los contenidos de este volumen arrancan de colaboraciones en la prensa y en revistas especializadas. Pero con ser ello verdad no es menos cierto que, paradójicamente, se trata de un libro compacto por misceláneo: las únicas páginas que a mi juicio desmienten esta valoración serían el, por otra parte útil, apéndice bibliográfico de prosa autobiográfica (pp. 167-173) y el demorado análisis de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, en el último capítulo. Los logros responden a la ambición del empeño, por más que en ocasiones parezca que Gracia sucumba a su feliz ingenio verbal. Especialmente notable, en este sentido, sería el capítulo consagrado a la crítica como «institución» (p. 103), pues nos encontramos ante una autoevaluación complacida y sangrante.

En definitiva, se trata de dos libros que aportan una mirada sabia y honesta, originales por, en ocasiones, provocativamente subjetivos, férreos en la argumentación y dúctiles en sus recovecos. Dos volúmenes de los que se aprende para empezar o para regresar a ellos a modo de crisol y acicate.

Rafael M. Mérida Jiménez

El fondo de la maleta

Alejandro Casona (1903-1965)

Con cierta parsimonia pero también con regularidad, se reponen algunos títulos del teatro de Casona. Siempre fue un mimado de los públicos. En los años de la República, con *La sirena varada* y *Nuestra Natacha* (filmada en España y en la Argentina) y, luego, en el exilio al cual lo obligó su actuación en las Misiones Pedagógicas. Estrenó en México, Venezuela y, especialmente, en la Argentina, donde impuso una suerte de *Casona time* durante las décadas de los cuarenta y los cincuenta: teatro, cine, televisión y radio acogieron sus comedias y libretos. Llegó a escribir hasta un texto de ópera, *Don Rodrigo*, con música de Alberto Ginastera en su primera incursión dentro del teatro lírico.

En 1962 Casona volvió a España y dio a conocer su repertorio prohibido. Las plateas volvieron a aplaudirlo y cierta crítica marcó su desazón, propia de tantos momentos de la posguerra: ¿por qué prohibir como rojo peligroso a este hombre de teatro tan suave y conciliador, capaz de alinearse con la dramaturgia española del momento?

El tiempo ha limado asperezas y puesto un poco de orden en el juicio crítico. El teatro de Casona se sostiene por su buena carpintería, su habilidad para el diálogo, la prudencia en la motivación para desarrollar situaciones y cierto cuidado poético en la elocución, no exenta de manierismos y cursilerías. Lo lastran su tendencia a neutralizar conflictos y una dosis de didactismo y conclusiones edificantes. Entre sus contemporáneos hay escritores de mayor alcance lírico, como Lorca, o mayor riesgo estético y técnico, como Jardiel Poncela, pero Casona no empalidece ante las comparaciones.

Tal vez su obra más conseguida sea una fábula popular asturiana, *La dama del alba*, estrenada en Buenos Aires por Margarita Xirgu, quien lo había presentado en sociedad, en el Madrid de 1934, con *La sirena varada*. El mundo de Casona va de la una a la otra: la ilusión que hace posible la vida en medio del horror del mundo, es como una sirena varada, un fabuloso animal marino abandonado en la tierra firme de la historia. La «dama del alba» es la muerte a la cual distraen de su tremendo cometido unos niños, con sus cantos y juegos. El arte, para Casona, fue como tales entretenimientos que postergan la muerte, la peregrina que se mete en todas las casas, previsible y siempre a destiempo. Este birlibirloque ante la muerte permite sobrevivir a ciertas obras, que siguen acompañando la vida de todos y de ninguno.

Colaboradores

JORDI AMAT: Crítico literario español (Barcelona).
JUAN GUSTAVO COBO BORDA: Escritor colombiano (Bogotá).
MANUEL CORRADA: Periodista español (Santiago de Chile).
RICARDO DESSAU: Periodista y crítico argentino (Cáceres).
JORDI DOCE: Escritor español (Madrid).
LEA FLETCHER: Crítica literaria argentina (Tejas).
LUCÍA GÁLVEZ: Escritora argentina (Buenos Aires).
GUSTAVO GUERRERO: Escritor venezolano (París).
ERNESTO HERNÁNDEZ BUSTO: Escritor cubano (Barcelona).
GABRIEL INSAUSTI: Critico literario español (San Sebastián).
LIDIA F. LEWKOWICZ: Crítica literaria argentina (La Plata).
MARÍA ROSA LOJO: Escritora argentina (Castelar, Argentina).
ENRIQUE MARTÍNEZ MIURA: Crítico musical español (Madrid).
RAFAEL MÉRIDA JIMÉNEZ: Crítico literario español (Barcelona).
MARÍA GABRIELA MIZRAJE: Crítica literaria argentina (Buenos Aires).
JAIME PRIEDE: Critico literario español (Gijón).
LILY SOSA DE NEWTON: Escritora argentina (Buenos Aires).
GUSTAVO VALLE: Escritor venezolano (Caracas).



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2002

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Euros
España	Un año (doce números)	52 €
	Ejemplar suelto	5 €

		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Elías Canetti

Gemma Gorga
Jordi Doce
Blas Matamoro
Serge Moscovici
Juan Carlos Vidal









5 euros